

T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK HALK EDEBİYATI BİLİM DALI

SOSYAL HAYDUTTAN MAFYAYA KAHRAMANIN DÖNÜŞÜMÜ:
YAVUZ TURGUL'UN EŞKIYA FİLMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

ADNAN YAĞIZ

DANIŞMAN

DR. ÖĞR. ÜYESİ METİN EREN

VAN-2019

KABUL VE ONAY SAYFASI

<p>ADNAN YAĞIZ tarafından hazırlanan “SOSYAL HAYDUTTAN MAFYAYA KAHRAMANIN DÖNÜŞÜMÜ: YAVUZ TURGUL’UN EŞKIYA FİLMİ” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.</p>	
<p>Danışman: Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p>Başkan: Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p>Üye: Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p>Yedek Üye: Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum</p>	
<p>Tez Savunma Tarihi:</p>	
<p>Jüri tarafından kabul edilen bu tezin yüksek lisans tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.</p> <p>Doç. Dr. Bekir KOÇLAR Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü</p>	

ETİK BEYAN SAYFASI

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

ADNAN YAĞIZ

Yüksek Lisans Tezi

Adnan YAĞIZ

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEMMUZ, 2019

SOSYAL HAYDUTTAN MAFYAYA KAHRAMANIN DÖNÜŞÜMÜ:

YAVUZ TURGUL'UN EŞKIYA FİLMİ

ÖZET

Eşkîya, taşra toplumunun bir kesiminin çeşitli nedenlerle sempati duyarak kahramanlaştırdığı, geriye kalan kesim ve yöneticilerin ise zorbalılar olarak nitelendirdiği kişilerdi. Bu çalışmanın amacı, Sözlü kültür içindeki anlatı gruplarından olan ve uzun bir süre yaşam alanı bulmuş ancak günümüzde yok olmuş kırsal bir olgu olan Eşkîyalığı; kavramsal, tarihsel ve kültürel bağlamda irdelemek, değişen toplumsal yapı ile birlikte biten bu olgunun sonrasında, dolaylı olarak onun yerini alan ve kentsel bir olgu olan mafya arasındaki ilişkiyi Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (1996) filmi özelinde ele almaktır. Çalışmada, eşkîya ve mafya olguları arasındaki geçişkenlikte, iki olgunun ortaya çıkış ve yayılma nedenlerinin benzerlikleri ve farkları ortaya konulmuştur. Bir kahraman modeli olarak eşkîya, Hobsbawm'ın "sosyal eşkîya" kavramı bağlamında ele alınmıştır.

Yavuz Turgul'un *Eşkîya* filminin, ana kahramanı Eşkîya'nın (Baran) kahramanlık serüveni, Joseph Campbell'ın "*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*" eserindeki, *Yola Çıkış*, *Erginlenme* ve *Dönüş* evreleri çerçevesinde incelenirken, filmdeki diğer kahramanların, zamanın, mekânın ve toplumsal değişimlerin de etkisiyle, eşkıyanın şehirde uğradığı dönüşümler analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler : Sözlü Kültür, Eşkîya, Mafya, Kahraman, Dönüşüm, Yavuz Turgul.

Sayfa Sayısı : 82

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Metin EREN

Master Thesis

Adnan YAĞIZ

**VAN YUZUNCU YIL UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES**

JULY, 2019

THE BANDIT (EŞKIYA) A MOVIE BY YAVUZ TURGUL:

TRANSFORMATION OF THE HERO, FROM A SOCIAL BANDIT,

TO MAFIA

ABSTRACT

The bandits were the ones whom a section of the provincial society heroized by sympathy for various reasons, and the remaining sections and rulers described them as tyrants. The aim of this study is to investigate the banditry which is a rural phenomenon which is one of the narrative groups in oral culture and has found a living space for a long time; to examine the conceptual, historical and cultural context of this phenomenon which ends with the changing social structure, and to deal with the relationship between the mafia, an urban phenomenon, which indirectly replaces it, in the film of Yavuz Turgul's Eşkiya (1996). In this study, the similarities and differences between the reasons of the occurrence and spread of two cases in the transitivity between bandit and mafia cases were revealed. The bandit as a hero model is considered in the context of Hobsbawm's concept of "social bandit".

The heroic adventure of Yavuz Turgul's Eşkiya film, the main hero Eşkiya (Baran), was examined within the framework of Joseph Campbell's "The Infinite Journey of the Hero, Departure, Adulthood and Return, and the other heroes, time, space and social changes in the film, effects of the bandits in the city were analyzed.

Key Words : Oral Culture, Bandit, Mafia, Hero, Transformation, Yavuz Turgul.

Quantity of Page : 82

Supervisor : Assoc. Prof. Metin EREN

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	vii
ÖNSÖZ	viii
GİRİŞ	9
1. Sözlü kültür	9
2. Yazılı Kültür	17
3. Elektronik Kültür	21
1. EŞKIYALIK OLGUSU	24
1.1. Kavramsal ve Tarihsel Olarak Eşkivalık	25
1.2. Efeler ve Zeybekler	33
1.3. Halk Kahramanı Olarak Eşkiva	35
2. KÜLTÜREL BAĞLAMDA EŞKIYALIK	41
2.1. Sözlü kültürde Eşkivalık	41
2.2. Yazılı Kültürde Eşkivalık	53
2.3. Elektronik Kültürde Eşkivalık	58
3. YAVUZ TURGUL SİNEMASI VE EŞKIYA FİLMİ	63
3.1. Yavuz Turgul Sineması	63
3.2. Eşkiva Filmi	67
3.3. Eşkiva Filminde Kahramanın Dönüşümü	68
SONUÇ	80
KAYNAKÇA	83
ÖZGEÇMİŞ	
ORJİNALLİK RAPORU	

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Çev.

Akt.

Haz.

a.g.e.

a.g.m.

Açıklamalar

Çeviren

Aktaran

Hazırlayan

Adı Geçen Eser

Adı Geçen Metin

ÖNSÖZ

Resmi tarih anlatılarında kendilerine yer bulamayan bazı olguların, kahramanların hikâyeleri, halk anlatılarıyla günümüze kadar gelebilmişlerdi. Sözlü kültür ürünü olan bu anlatılar toplumun içinden çıkıp hayatın her alanına yayılmışlardır. Dolayısıyla bu anlatılar incelenmeden ve anlatıların toplumsal dönüşümleri üzerinde durulmadan bir toplumu bütün yönleriyle anlayabilmek mümkün değildir. Bu anlatılar arasında, günümüzde artık geride kalmış bir olgu olan eşkıyalığa ilişkin olanlar da bulunmaktadır.

Bu incelemede; eşkıyalığın ortaya çıkış ve yayılmasında, başat etmenin ekonomi kaynaklı sorunlar olduğu sonucuna ulaşıldığını çalışmanın başında belirtmek yerinde olacaktır. Eşkıyalığın yükselişe geçtiği dönemlerin daha çok ekonomik buhranların yaşandığı dönemlere denk gelmesi savımızı güçlendirmektedir. Bu bağlamda, bir kahraman modeli olarak eşkıyanın, köylü ile güç merkezleri arasındaki sorunlarda “köylüden taraf olduğu için mi, yoksa köylüleri yerel yöneticilerin ağır vergiler ve zorbalıklarından koruduğu için mi?” köylülerce kahraman ilan edildiği sorusu üzerine de tartışma yapılmıştır.

Köyden kente göçlerin yoğun olduğu 1950’ler ve sonrası yıllarda kırsala ait olan birçok olgu, zaman, mekân ve kültürel bağlamlar odağında kentsel kavramlara dönüşerek başka isimlerle anılmaya başlamıştır. Eşkıyalık da bu dönüşümlerden payını alan olgulardandır. Özellikle teknoloji ve iletişim araçlarının değişmesi-gelişmesiyle, eşkıyanın varlığında güçlü bir faktör olan sarp mekânların (dağlar, mağaralar) işlevsiz hale gelmesi sonucunda, eşkıyanın bir dönüşüme uğraması kaçınılmaz olmuştur. İletişim araçlarının değişimi tartışması sözlü kültür, yazılı kültür ve elektronik kültür kavramları çerçevesinde tartışılmıştır. İnsanların ihtiyaçlarına göre ortaya çıkan söz konusu üç kültür, toplumsal ve kültürel alanlara da nüfuz ederek birçok alan ve olguda dönüşüme sebep olmuşlardır.

Eşkıyalığın, yaygın olduğu dönemlerde kırsal bölgelerde kendilerine yaşam alanı bulabilmesindeki önemli etkenler; yönetsel aygıtların (yerel yöneticiler) köylülerde oluşturdukları baskıya karşı eşkıyanın köylülere kurtarıcılık vaat etmesi, taşranın coğrafi şartları, eşkıya ve halk arasındaki akrabalık veya aşiret gibi bağlardır.

Bu nedenle yönetsel aygıtların halkla etkileşimleri eşkıyaların halkla olan etkileşimlerinden çok daha alt düzeyde kalmıştır. Nitekim bunların sonucunda, yerel yöneticilerin taşrada kendi hâkimiyetlerini kurmaları zor hâle gelmiştir.

Kırsal şartların eşkıyalara sağladığı olanaklar, kentlerde eşkıyalara dezavantajlı bir duruma evrilirken mafyaya olanaklar sağlamıştır. Kentin kozmopolit yapısı ve emniyet kuvvetlerinin yoğunluğu eşkıyalık gibi bireysel başkaldırlara izin vermemektedir. Bu çıkarım, kentte eşkıya türü oluşumların önünü tıkayan bir duruma işaret etse de, diğer tarafta mafya gibi oluşumlar yaygın bir olgu haline gelmektedir. Ancak kentlilerin yönetsel aygıtlarla etkileşimi yoğun olduğundan ve kentin yapısı da güvenlik odaklı tasarlandığından (her mahallede bir karakol olması) mafyayı kolluk kuvvetlerinden kaçmak yerine onlarla anlaşma yoluna itmektedir. Zaman zaman eşkıyaların da yerel yöneticilerle anlaşma yoluna gittiği bilinmektedir, ancak mafya, her yönüyle yöneticilerle işbirliği yaparak hayatta kalabilen bir yapıdır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde Hobsbawm ve Barkey'in tanımlamaları çerçevesinde eşkıyanın bir halk kahramanı olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusu tartışılmıştır. İkinci bölümde, kültürel bağlamda (sözlü, yazılı ve elektronik) eşkıyalığın ele alınışı ve işlenmesi incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise, Yavuz Turgul ve sinemasının Türk sinemasındaki yeri, yenilikleri ve dönüşümlerine odaklanılarak; Turgul'un *Eşkıya* filmi özelinde kahramanın mekân, zaman ve karakter bağlamında dönüşümü ele alınmıştır. *Kahramanın Dönüşümü* başlığı altında eşkıyadan mafyaya dönüşüm çerçevesinde yapılan tartışmalar, daha çok zaman, mekân ve karakterler bağlamında ele alınsa da; klasik bir kahraman olarak eşkıya, Joseph Campbell'ın "*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*" ve Hobsbawm'ın *Eşkıyalar* çalışmalarındaki kavramsal ve yöntemsel yaklaşımları izlenmiştir.

Eşkıya anlatıları, çocukluğumuzdan dedemin ölümüne (10.06.2019) kadar anlatmasını en çok istediğim anlatılardan dı. Dedem hikâye anlatırken tok sesiyle kahramanları kocaman yapardı. Bir eşkıya anlatısında, eşkıyaların bizzat onun davarlarını çaldığını ve davarlarını akrabalık bağları sayesinde eşkıyalardan geri aldığını bile eşkıyaları küçümsemeden anlattığını hatırlıyorum. Bu çalışmanın

konusunu, dedemden duyduğum Ezdaralı eşkıya Hezniye Muso'dan (Muso'nun oğlu Hezni) etkilendiğim için seçtiğimi belirtmeliyim.

Çalışma sürecinin tamamlanmasına kadar beni aydınlatacak her bilgiyi benimle paylaşma nezaketinde bulunan, sözlü kültüre ve halk edebiyatına bakışına farklı açılar katan değerli, hocam Dr. Öğr. Üyesi Metin Eren'e minnettar olduğumu belirtir, teşekkür ederim. Çalışmayı sabırla okuyarak, gerekli düzeltmeleri yaptıkları için, dostlarım Hasan Bayam, Selim Bozdoğan ve Abdurrahman Kıran'a teşekkürler. Verdikleri cesaret ve her türlü destekle bu tezi tamamlamamı sağlayan sevgili eşim Sümeye ve kızım Viyan'a çok teşekkür ederim.



GİRİŞ

1. Sözlü Kültür

Sözlü kültür, toplumun kolektif hafızasında ürettiği bilgilerin kuşaktan kuşağa aktarıldığı kültür döngüsüdür. Toplumun her bileşeni doğal olarak bu döngüye dâhildir ve her bileşenin bir görevi, sorumluluğu mevcuttur. Döngüye dâhil olmak için hafıza, konuşma, duyma ya da görme yetilerinden biri yeterli olabilmektedir. Söz konusu döngünün herhangi bir ögesi ile ortamın bilgisine sahipseniz sözlü kültürün bir parçası ve bir aktaranısınız. Toplumların yaşayış şekillerini, davranış özelliklerini, kültürel yapılarını, binlerce yıl süre getirdiği birikimleri anlamak ve anlamlandırmak için ilk başvurmamız gereken unsur sözlü kültürdür.

Sözlü kültürün en önemli unsurlarının toplum ve toplum üyelerinin aralarında kurduğu iletişim olduğunu ve yazılı ya da elektronik araçlara ihtiyaç duymadan kendine yeten bir ortam sesi olduğunu, Özkul Çobanoğlu, “insanların yazı, matbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortam sözlü kültür ortamıdır”¹ tanımını yaparak desteklemektedir.

Sözlü kültürü ses ile temellendiren Eser Köker de, “her ne kadar ses, işaretler, beden dilleri, insan zihninin sese dönüşmeyen düşüncelerinin ve onların ortaya çıkan biçimlerinin (imge ve yazı gibi) yoğun müdahalesi ile perdelemeye başlamışsa da sözlü olan, sese ve seslenme biçimlerine yani konuşmaya dayalıdır”² sözleriyle, sesler toplamından oluşan konuşmanın, sözlü kültür için vazgeçilmez bir araç olduğuna dikkat çekmiştir.

İnsanlık için bir dönüm noktası olan yazının icadı, sözün, sözlülüğün insan üzerindeki varlığının etkisini azaltamamanın yanı sıra; yazı, önemini dil, söz ve ses aracılığıyla kanıtlayabilmiştir. Ong, “ bir yazılı metnin meramını anlatabilmesi için, dolaylı veya dolaysız olarak, dilin doğal ortamı olan ses dünyasıyla bağlantı kurması

¹ Özkul Çobanoğlu, *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, 124.

² Eser Köker, *Kıtapta Kurutulmuş Çiçekler ya da Sözlü Kültür Üzerine Düşünmek*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2005, 43.

gerekir. Bir metni “okumak”, metni sese dönüştürmektir”³ der. Bu bağlamla Ong, Köker ve Çobanoğlu bin yıllardır icat olunmuş yazının, sözün türevinden başka bir şey olmadığını ve ses ile buluşmadığında tek başına anlamsız bir buluş olduğunu vurgulamaktadırlar.

Bunca yıllık geçmişe rağmen birçok modern topluluğun yazılı kültürü içselleştiremediğini belirten Ong, “sözlü kalıplarla düşünme ve anlatım biçimi, bilincimize ve bilinçdışımıza derinden işlediği için, insanın eli kalem tutar tutmaz yok olma riskini”⁴ sözlü kültürün varlığının bizde hatırlama ve konuşma işlevi var oldukça tükenmeyeceğini belirtmektedir.

İnsanın daha önce zihninin derinliklerine attığı ve bilgisine, görüntüsüne ya da duymasına sahip olduğu şeylerden hatırlamak istediklerini hafızasından çağırabilmesi ve bunları anlık sese ve konuşmaya dönüştürebilmesini Köker:

İnsanlığın uzun geçmişinin izi sürülebilecek deneyimlerinin ve eylemlerinin bilgisini içerirken diğer yanı sıra yazıyla belgelenen ve görsellikle biçimlenen modern zamanların egemen olmayan katman, kesim ve sınıflarının dayanışmalarını güçlendiren deneyimlerine dayanmaktadır ki bu deneyimlerin, yazılı olanca zapt edilemeyen konuşabilirlik hallerinde ortaya çıktığı kabul edilmektedir⁵,

Yorumuyla modern zamanların yazı ve diğer aygıtlarla ulaşamayacağı geçmiş ya da öz hatırlatmanın sadece sözlü kültür aracılığıyla olabileceğini savunmaktadır. İnsanın hatırlamak istemediklerini bir dayatma sonucu hatırlatmak, anlamlandırdığı dünyanın yeni bir anlam kurgusuyla şekillenmesine zorlayabilen yazı, insanın mutsuzluk sebebi olabilmektedir. “Kuşkusuz söz, asli ve vazgeçilmez olan araçtır. Bizi insan yapan, insan olarak kalmamızı sağlayan, aslında insanın anlamını tanımlayan, sözdür”⁶.

Sözlü kültür öznellik değil nesnellik taraftarı bir yapıdır. Anlamsızlıklara, parçalanmışlıklara yer vermemektedir. Sözlü kültür için özneler arttıkça anlamlar

³ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi*, (Çev: S. Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul, 2013, 20.

⁴ Ong, *a.g.e.*, 40.

⁵ Köker, *a.g.e.*, 13.

⁶ Neil Postman, *Televizyon Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem*, (Çev: O. Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, 18.

çoğalmakta, anlamlar çoğaldıkça anlamsızlıklar artmaktadır. Anlamsızlıkların olduğu durumlarda toplumsal bir arınmadan söz edilememektedir. McLuhan'a göre, "herhangi bir okuryazar izleyicinin temel bir özelliği, bir kitap ya da film karşısında edilgin tüketici rolünü bütünüyle benimsemesidir. Oysa Afrikalı izleyicinin, bir anlatı sürecini kendi başına sessizce izleme konusunda hiçbir eğitimi yoktur"⁷. Afrikalı izleyicinin anlamlandığı şeyden bütün kabilesi-topluluğu aynı anlamı çıkarıyor ve kendisi de bu duruma dâhil oluyorsa bu anlam, değerlidir. Bu da okuryazar olmayan toplumların (sözlü kültür toplumlarının) okuryazar olan toplumlar gibi kendilerine yetebilecek durumda olmadığını gösterir. Yetememe durumu söz konusu kabileden oluşan "kolektif hafıza"nın kurallar üretmesi ve bu kuralların kabile üyelerinden birinin diğerlerinden farklı düşünmesinin ve "deneysel" girişiminin önünü hafızanın dönüştüğü bilinçle çok önceden kapatması da üyelerin sözlü kültürden kopamamasına neden olabilmektedir.

Dünyanın birçok bölgesindeki kabileler, topluluklar gibi günümüz Türkiye'sinin özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde hâlâ canlılığını koruyan bir kurum olarak aşiret, yüzyıllardır süregelen gelenekleri ve kuralları (töre) sayesinde ona bağlı olan toplulukları bir arada tutabilme özelliğiyle sözlü kültürün bir başvuru kaynağı olarak varlığını sürdürmektedir. Aşiret üyeleri düğün, taziye, kavga ve barışma gibi durumlarda bir araya gelerek paydaşlıklarını perçinlemektedirler. Bu toplantılarda aşiret büyükleri, hiçbir kitap ya da yazılı kurala ihtiyaç duymadan anlatı ve uygulana gelen sözlü kurallar üzerinden bir karara varırlar. Bu kararlar kapsayıcı, bağlayıcı ve toplumsallaştırıcı özelliktedir.

Aşiret, kabile gibi yapıların en önemli karşıtı birey ve bireyselleşmedir. Bireyselleşen insanın toplumla bağlarını koparması kaçınılmaz bir durumdur. Tam da sözlü kültür ve aşireti birbirine yakınlaştıran da bireyselleşmeye karşı duyulan korkudur.

Ong'a göre, "yazı etimoloji desteğine bile gerek kalmadan başka anlamları içine çekmeye eğilimli, kendinden öncekini yutan son derece emperyalist bir

⁷ Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Oluşumu*, (Çev: G. Ç. Güven), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 58.

etkinliktir”⁸, derken; bu emperyalist etkinliğin elindeki imkânları da göz ardı etmemektedir: “Sözlü geçmişi tüketen ve yanlış uygulanırsa sözlü belleği bile imha edebilen okuryazarlık, esnek, bin bir kılıfa girebilen bir beceridir; eli kolu kalem tutmayanın da geçmişini korur. Yazı yardımıyla insan bilincinin yazısız özgeçmişini yeniden inşa edip, koruyabiliriz”⁹. Bu itiraf, günümüz dünyasında insanın maruz kaldığı sözlü kültür dışındaki yeniliklere bulaşmama lüksünün ortadan kalktığı anlamını da taşımaktadır. Yine de Ong, özgüvenin, sıcaklığın, heyecanın ve mutluluğun Sözlü kültürün dışında bir ortamda sağlanamayacağını da belirtmektedir.

Ong’un Sözlü kültüre duyduğu bu güven, bir edebiyat teorisyeni olan Georg Lucas’ın, *Roman Kuramı* kitabının *Bütünlüklü Uygarlıklar* bölümünün girişinde, “ne mutludur, yıldızlarla kaplı gökyüzünün tüm olası yolların haritası olduğu çağlar – yolları yıldızların ışığıyla aydınlanan çağlar. Her şey yeni ama tanındıktır, her şey serüvenle dolu ama yine de çağa aittir”¹⁰ söylemiyle modern çağın mutsuzluğuna, parçalanışına, belirsizliğine vurgu yapılmaktadır.

Bir roman kuramcısı olan Lucas’ın da özleminin Sözlü kültür dünyasının aydınlık dönemine olduğu aşikârdır. Modern dünya, doğal ışıkları kapatarak insana kaybettirdiği yolunu bulabilmesi için yapay ışıklarla duvarlar ve setler koyduran bir olgudur. Oysa geleneksel çağ kaybolmanın ne olduğunu bilemeyeceğimiz kadar aydınlık ve şeffaftır ve gerçekliğin ta kendisidir.

Okuryazar olmayan toplumların çoğunun gerçekliği ve bu gerçeklik kuşatılmışlığıyla dünyayı denetim altına alabilme yolundaki davranış ve “uygulamalarının birçoğu, gerçekliğin kendi bahisleri doğrultusunda hareket etmesini garanti altına almak için tasarlanmıştır. Gerçekliği, önceden saptanmış bir şekilde yönlendirmek yoluyla kişinin buyruklarına uymaya zorlamak, okuryazar olmayan için, gerçekliğin bir parçasıdır”¹¹.

⁸ Ong, *a.g.e.*, 24.

⁹ Ong, *a.g.e.*, 28.

¹⁰ Georg Lucaks, *Roman Kuramı*, (Çev: C. Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul, 2014, 39.

¹¹ McLuhan, *a.g.e.*, 110.

Günümüz dünyasını çevreleyen yeni kültür ortamları Sözlü kültürü giderek görünmez hale getirmiştir. “Sözlü kültürün önemli ölçüde egemen olduğu toplumlar, parmakla gösterilecek kadar azdır. Bu gerçeği gayet iyi bilen iyi sezen Sözlü kültür kökenli kişiler bir bakıma ıstırap çekmektedir çünkü gönülden arzu ettikleri okuma yazma yeteneğiyle yepyeni bir heyecan âlemine girer girmez”¹², sözlü dünyada yaşadıkları mutluluk, canlılık ve sıcaklık onları çağırarak ancak bu çağrıya cevap veremeyeceklerdir. Sözlü kültür açısından tüm olumsuzluklara rağmen sözlü kültürün azınlık duruma düşmesi, onun gücünü ortadan kaldırmaya yetmemiş, aksine yazılı ve elektronik kültürün kuşatıcılığına karşın sözlü kültürün gizil etkisi sürekli devam etmiştir.

McLuhan’ın ve Ong’un yorumları, roman kuramcısı Lucas’ın söylemiyle aynı içeriğe sahiptir. Her üç kuramcı için de gerçeklik, Tanrı veya doğanın yol göstericiliğinden başka bir şey değildir. Kişi bu yol göstericiliğine hazır bulunarak yeni bir davete gerek duymamaktadır. Toplumlar davet edildikleri yeni âlemde, eski âleme duydukları özlemin resmine kapılırlar, ancak bu özlemin resminin bulanıklığını Sanders şu sözlerle betimler:

İnsan okuryazarlık denen ülkeye ayak bastı mı artık geriye dönemez. Okuryazarlığa konuk ya da turist olarak gidilemez. Çıkışı olmayan bir dünya, asla geriye dönüş olanağı sunmayan bir deneyimdir bu. Sözellik dünyası öteki taraftan ancak hayal meyal seçilir. İnsan o dünyada sanki düşlerinde yaşamışçasına, orayı yalnızca bulanık ana hatlarıyla anımsar¹³.

Sözlü kültürün en temel öğelerinden biri anlatıdır. Bu anlatıların temsilcileri (halk, ozanlar, tiyatrocular, meddahlar, dengbêjler¹⁴, şairler...) ürettiklerini yazıdan ve matbaadan çok daha önce, anlatı yoluyla çoğaltmışlardır. Bu çoğaltma ve üretme durumu, temsilcilerin ezberledikleri hikâyeleri, efsaneleri, destan, masal, türkü ve

¹² Ong, *a.g.e.*, 28.

¹³ Barry Sanders, *Öküzün A’sı Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*, (Çev: Ş. Tahir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, 14.

¹⁴ 1.Ozan, halk ozanı, halk aşığı 2. Ses sanatkarı, anlamında kullanılan söz. Bkz. Zana Farqini, *Kürtçe-Türkçe Sözlük*, İstanbul Kürt Enstitüsü, İstanbul, 2013, 461.

şiiirleri onları dinleyenlere aktarması ve dinleyenlerin de başkalarına ulaştırmasıyla sürekli hâle gelmiştir.

Sözlü kültürün çekiciliği yukarıda belirtilen temsilcilerle de doğru orantılıdır. Bir tiyatro, şiir, türkü, destan metnini düz bir şekilde okumak bir yere kadar haz verirken onu performe eden birilerinden dinlemek ve izlemek, duyacağımız hazzı daha ileri taşıyabilir. Tek başınalığı aşan bu durum, sözlü kültüre ve anlatıcısına mecburiyeti ifade etmektedir. Sözlü kültür ürünlerinin taşınması için en uygun anlatı türü destandır, çünkü “ sözlü korumanın hüküm sürdüğü bir toplumda kültür dilini temin eden unsur ekseriyetle destandır”¹⁵.

Anlatı, birincil Sözlü kültürden sıyrılıp yazı ve matbaa kültürünün boyunduruğuna girdikçe belli tipteki düz ve ‘ağır’ kişilerin yerini gittikçe ‘yuvarlak’, çok boyutlu kişiler almaya başlamıştır; nasıl hareket edeceği, nasıl bir tutum takınacağı ilk okuyuşta hemen çıkarılamayan bu çok boyutlu kişi, aslında karmaşık karakter yapısı ve karmaşık eylem nedenleri içinde tutarlıdır¹⁶.

Ong’un yukarıda belirttiklerinden yola çıkarak ‘ikincil sözlü kültür’ diye adlandırdığı ve ileride değineceğimiz ‘teknolojik kültürün’ ortaya çıkmasının, yazının karmaşık hale gelmesindeki anlaşılmaıızlığın, yeni bir performans yöntemi ile çözülme gereğinden kaynaklandığı savını güçlendirmektedir.

Sözlü kültür anlatılarının da karmaşıklaştığı ve anlaşılmaıız olduğu durumlar söz konusu olabilmektedir. Ana omurgası aynı olmakla birlikte birçok halk anlatısı topluluktan topluluğa değışen farklı anlatılarla karşımıza çıkarak hangi anlatının kaynak olduğunu ve hangisine güvenebileceğimiz konusunda bir kafa karışıklığına neden olabilmektedir. Bu nedenle sözlü kültür ürünlerinin temel sorununun kalıcılık ve güvenilirlik olduğunu Doğan Günay, Özden Ekmekçi’nin, Allport ve Postman’dan aktardığı şu örnekle sunmuştur:

İçinde birçok kişinin bulunduğu metronun resmi tek bir kişiye gösterilmiş ve kaldırılmıştır. Resmi gören kişi, diğeri bir arkadaşına resimde gösterdiklerini aktarmış.

¹⁵ Eric Alfred Havelock, *Platon Filozof Şaire Karşı*, (Çev: A. Beyaz), Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2015, 147.

¹⁶ Ong, *a.g.e.*, 178.

Resim yoluyla bilgi alan, diğerk bir arkadaşına aktarmıştır. Bu şekilde hikâye bir bireyden öbürüne aktarılırken devamlı değişiklik ve yeniliklere uğramıştır. Bu değişikliğe neden de aktaran kişinin duyduklarını kendi deneyim ve kültürüyle bağdaştırarak bütünleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Anımsamanın bu yönde, kişi duyduklarını deneyimine bağlı olarak hayalinde genişletmekte ve yeni aktarılan resmin tanımında ürettiği bu olgulardan yararlanmaktadır¹⁷.

Ekmekçi'nin dikkat çektiği bu durumun sözlü halk kültürü içinde geçerli olduğunu savunan Günay, "aynı anlatının değişik bölgelerde farklı anlatılması, anlatıcının kendi nesnel yönlerini (kültürel birikim, toplumsal katman, yaş, vb.) anlatısına katmasına bağlanabilir"¹⁸ ancak bunun anormal bir durum olmadığını belirterek kalıcılıkla ilgili sorununun da tekrar yöntemine başvurulup unutma sorununun asgari düzeyde çözülebileceğini ifade etmiştir.

2. Yazılı Kültür

Yazılı kültür ortamı, sözlü kültür ortamının devam ettiği dönemlerde yazının icadıyla ortaya çıkan ve iletişim malzemesinin bir takım ses değerleri yüklenen sembollerle ifade edilmesi ve iletişim malzemesinin papirüs, deri, taş, tahta ve kâğıt gibi yüzeylere yazılmasıyla oluřmuřtur¹⁹.

Yazılı kültür, dilleri birbirinden farklı olan toplulukların birbirleriyle iletişim kurma ihtiyacından dolayı, simgeleri belirli bir disiplin içerisinde bir araya getirilerek ortak anlamda buluşmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Modern alfabeler yazının icadından çok sonra ortaya çıkmışsa da yazıda kullanılan ilkel alfabeler, sözlü kültür hafızasının türettiği işaretlerle oluşmuştur ki insanlar bununla da iletişim kurabilmişlerdir. Ama elbette yazı, iletişime yeni bir boyut kazandırma görevini de yüklenmiştir.

Doğamız gereği, eski durumu ortadan kaldırmaya çalışan bir yeniliğe sürekli temkinli yaklaşırız, fakat burada, sözlü çağa eklenmesi hasebiyle yeni sayılan

¹⁷ Özden Ekmekçi, *Sözel Bellek ve Hatırlama*, Dilbilim Araştırmaları, Hitit Yayınları, Ankara, 1991, 50-58. (Akt: Günay Doğan), *Dil ve İletişim*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2004, 91.

¹⁸ Günay, *a.g.e.*, 91.

¹⁹ Aynur Koçak, "Sözlü Kültür Ortamından Elektronik Kültür Ortamına Menkıbeler: Mehmet Emin Tokadi Örneği", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 2005, 35, 277.

“yazı, Saussure’ün deyişiyile “aynı anda hem faydalı, yem yetersiz, hem de tehlikelidir.” Bununla birlikte Saussure için yazı, düşüncenin sözel anlatımını değiştiren bir yöntem değil, konuşmayı tamamlayıcı bir parçadan ibarettir”²⁰. Bu değerlendirmeden yola çıkarak yazının, sözlü kültürü ortadan kaldırmaktan öte, sözlü kültürün eksik kaldığı durumlarda ona yardımcı olacak bir unsur olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

İnsanın doğumundan ölümüne kadar iletişim kurmada en rağbet ettiği şey şüphesiz konuşmadır. Günümüze kadar iletişimin başat ögesi olarak değişmeyen konuşma, görevine etkin olarak devam etmektedir. Konuşmanın tarihselliği üzerine net bilgiler vermek zor olsa da, yazı ortaya çıktığından beri doğal olarak tarihini ve hafızasını kendi yöntemleri ile yazabilecek güce sahip olmasına rağmen, toplumlar tarafından kullanımının, söz kadar rağbet göremediğini Sanders şöyle karşılaştırmaktadır:

İnsanlar konuşur. İnsanlar dinler. Ancak yeryüzünde var olmuş –muazzam sayıda konuşanla dinleyenden meydana gelmiş –sözlü kültürlerin pek azı, okuryazarlığa geçmek gibi kökten sarsıcı bir değişimi yaşamıştır. Birleşmiş Milletler’in son sayımına göre, dünyada bugün konuşulan yaklaşık üç bin dilden ancak yetmiş sekizi bir edebiyat ortaya koymuştur²¹.

Bu veri sözlü kültür bilinci olan toplumların yazılı bir bilinç olmadan da kültürel hafızalarını canlı tutabildiklerini göstermektedir. Nitekim toplumların yazılı kültürleri olmasa da sadece sözlü kültürlerinin olması onlar için kültürel aktarım ve iletişim kurmada yeterli olabilmektedir.

Birçok toplumda yazılı kültür, resmi yazışmalar dışında bin yıllardır kullanılmamıştır. “Yazılı kayıtlara inanma, elbette kültürden kültüre değişiyordu, ancak 11. ve 12. Yüzyıl İngiliz kamu yönetiminde yazının tarihçesini ve önemini araştıran Clanchy, bu dönemde devlet dairelerinde bile, sözlü geleneğin geçerli olduğunu kanıtlamıştır”²². Bu da yazılı ve sözlü kültürün toplumların zihinlerinde ve

²⁰ Ong, *a.g.e.*, 17.

²¹ Sanders, *a.g.e.*, 13-14.

²² Ong, *a.g.e.*, 116.

kültürel yaşamlarında yer kapma rekabetinin, yüz yıllara dayandığını ancak sözlü kültürün toplumlar nezdinde daha çok karşılık bulduğunu göstermektedir.

Sanders, insanın okuryazar dünyaya girebilmesinin çok zor bir durum olmadığını²³, ancak diğer tarafta içine doğmuş olunan sözlü kültürün kabul kriterlerinin esnekliğinin yazılı kültürün karmaşıklığına tercih edilebilir olduğunu vurgulamaktadır. Yazılı kültürün gelişmesi için toplumların, verilenin dışında bir çaba sarf etmesi sözlü olan zihinsel kodların ve toplumsal kuralların değişmesi hatta yeni kurumların oluşturulması gerekmektedir. Fakat sözlü kültür aktarılanı alabildiğimiz veya bizde olanı aktarabildiğimiz sürece bizi kabul eden bir olgudur.

Ong'un "kelimelerin temeli sözlü iletişimde bulunur, buna karşılık yazı tüm şiddetiyle kelimeleri görsel boyuta hapseder"²⁴ eleştirisine Sanders de, sözlü iletişimin kelimeler üzerindeki etkisinin derin ve perspektifsel etkisine karşılık yazının kelimeleri tek boyuta indirgeme çabasını eleştirirken, "okuma yazma, görsel olanın üzerinde durarak göze öncelik verir. Anlama ulaşmak için göz devamlı taramalıdır. Göz sürekli deneyim arar"²⁵ söylemi Ong'u onaylar niteliktedir. Ancak Sanders gözü tek boyutlu bir organ olarak görmez, olabildiğince geniş bakan gözün, anlama ulaşmakta bir araç olduğunu anlatmaya çalışır. Sanders, "sağlam bir sözlü köke sahip olmayan insanların gerçek okuryazar olamayacağını"²⁶ belirttiği cümlede, gözün geçmişten gelen bir belleğin dışavurumunu temsil ettiğini kastetmiş olabilir. Sanders, "öğretmenler ve anne babalar, çocukları okuryazar insanlar olarak yetiştirmeyi düşünmeye başlamadan önce onları birer sözlü kültür varlığı haline getirmeliler"²⁷ iddiasında bulunarak sözlü kültürün gelecek nesiller için de önemine değinmiştir.

Jaques Ellul, *Sözün Düşüşü* eserinde "sözün ortak anlamlar yaratmada yazı ile karşılaştırılmayacak kadar üstün olduğunu vurgulamakla kalmaz, akıl ve iradetoplamlı olarak beliren insan tipeştirmesini de reddeder"²⁸. Ellul, Ong'un "yazının kelimeleri

²³ Sanders, *a.g.e.*, 14.

²⁴ Ong, *a.g.e.*, 25.

²⁵ Sanders, *a.g.e.*, 30.

²⁶ Sanders, *a.g.e.*, 30.

²⁷ Sanders, *a.g.e.*, 11.

²⁸ Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*, (Çev: H. Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2004, (Akt: Eser Köker), *a.g.e.*, 58.

görsel boyuta hapsetme” eleştirisine paralel olarak yazının tektipleştirme amacıyla olduğunu, sözün ise kendine has insanlar yetişmesine olanak tanıdığını aktarmaktadır.

Konuşma, ruh halimiz, duygularımız ve bedenimiz aracılığıyla üretilen doğal bir dışavurumdur. “Sir Thomas Smith, bir harfin onu sadece tek bir sese uygun kılan bir içkin doğaya sahip” olduğunu söylemektedir. Bu, matbaanın doğal kurbanı olan “her seferinde tek şey”²⁹ fikridir. Oysa konuşmanın ya da hitabetin kendi içinde yarattığı devingen ses ve beden dili, anlamı bulmada belirleyici olabilmektedir. Yalan söyleyen bir insanın sesinin titremesi, yüzünün terlemesi ya da gözünü kaçırmaması matbaa harflerinden çıkarılabilecek bir sonuç değildir, çünkü tüm bunlar sadece sözlülüğün görme, duyma ve hissetme duyularının anlamlandırabileceği durumlardır.

Ses ve söz, dinsel toplumların da sıkça başvurdukları değerlerdir. “Üçüncü ve dördüncü yüzyıllarda hahamlar içinden okumayı yasaklamış, ölü bir etkinlik olarak adlandırmışlardı. Bir haham, ‘Tevrat’ı içinizden okursanız sözcükler ağızdan taş gibi dökülür’ diye uyarıda bulunmaktaydı”³⁰. Sözlü kültürün başat öğelerinden olan ses, Tanrı tarafından indirildiğine inanılan kutsal bir metne Tanrı’nın bize verdiği nefes sayesinde ruh vermemize olanak tanımaktadır. Bu eylem Tanrı’nın yapma(ma)mızı istediği şeylerin kulağımızda yankılanması anlamına da gelmektedir. Buna bir iletişim biçimi denebilir.

Yazılı kültürün önemli temsilcilerinden olan yazar ve eleştirmen Tahsin Yücel masallarla ilgili bir yazısında yazılı ve sözlü metinleri şöyle karşılaştırmaktadır:

İki yazın arasındaki ayırım sözceleme öğelerine yer verip vermemelerinde değildir: Yazılı yazının metin içi anlatıcısı hep aynıdır, sözlü yazının anlatıcısıysa metnin her yeniden gerçekleşiminde değişebilir. Üstelik bir bakıma *ilk* ya da *ortak* anlatıcının yerini almasına karşın, öyküye de, öykülemeye de türlü değişiklikler getirebilir. Bu nedenle yazılı yapıt ister istemez *kapanmış* bir metin olarak tanımlanırken sözlü yapıt *açık* bir metin olarak tanımlanır: Tanımı gereği, *gücül* bir nitelik taşır sözlü yapıt, ancak bir *değişke* biçiminde var olabilir. Bunun sonucu olarak, sözlü yapıtın elle

²⁹ McLuhan, *a.g.e.*, 335.

³⁰ Sanders, *a.g.e.*, 65.

tutulur biçimi olan değişke, hem ortak bir *üretim*, hem de bireysel bir yeniden üretim niteliğiyle çıkar karřımıza³¹.

Yukarıdaki karşılaştırmada Yücel, yazılı bir metnin yazımı tamamlandıktan sonra hiçbir müdahale ve değişime açık olmadığını ancak sözlü bir metnin ise yeniden bir yaratım için canlandırılmayı beklediğini söylemektedir.

3. Elektronik Kültür

Walter Ong'un ikincil sözlü kültür diye adlandırdığı elektronik kültür, içinde bulunduğumuz çağın vazgeçilmez iletişim aracı olmuştur. Bu kültürün en büyük özelliği sözlü ve yazılı kültür kadar sabırlı davranmaması ve toplumları olabildiğince hızlı bir şekilde kendine çekmesidir. Kendine has aygıtları bulunan elektronik kültür, “telefon, radyo, televizyon ve çeşitli ses kayıt araçlarıyla da bizi, “ikincil sözlü kültürçağı”na sokmuş bulunmaktadır. Bu etkileyici çağa kapılmamak neredeyse mümkün görülmemektedir. Özellikle ses, işitme, görme ve performans öğelerini de içinde barındırma yönüyle sözlü kültüre çok yakın duran elektronik kültürün belki de en önemli farklarından biri karşılıklı iletişimden yoksun olmasıdır.

Elektronik kültürün “katılımcı gizemi, topluluk duygusunu geliştirmesi, yaşanan anı odaklayış, hatta sözlü kalıpları kullanışıyla”³², sözlü kültüre çok yakın durmaktadır, fakat Ong'un bahsettiği “katılımcı gizemi” faktörü, birincil sözlü kültüre uymamaktadır. Birincil sözlü kültürde anlatanın aktif olması kadar dinleyen de bir o kadar aktiftir. Bu yönüyle elektronik kültürün, bir büyüünün bize dayattığı ve gerçeklik bilgisine sahip olamayacağımız gizemli tarafı hep kapalı durmaktadır. Elektronik kültürün yayıldığı ilk yıllarda sözlü kültürle yaşamış olan insanlar, elektronik kültürün bir ürünü olan televizyon ve radyoyla ilk karşılaştıklarında bunlardan gelen seslere karşılık verip kişilerle iletişim kurmaya çalışmışlardır. Televizyondaki kişilerin de izleyiciyi gördüğüne inanan bu insanlar televizyon karşısında bazı davranışlardan sakınarak aktif katılımcı geçmişlerini anımsamışlardır. Ancak elektronik kültürün bütün aygıtlarının katılımcı gizeme sahip olduğunu söylemek, telefonun görüntü olmasa da karşılıklı konuşabilme özelliği sayesinde mümkün görünmemektedir.

³¹ Tahsin Yücel, *Yazının Sınırları*, Pupa Yayınları, İstanbul, 2009, 86.

³² Ong, *a.g.e.*, 161.

“Elektronik iletişim araçlarını dinleyen biri sözellikten uzaktır; çünkü konuşmanın en önemli kuralını çiğner: dinleyen karşısındakinin sözünü kesemez. Oysa karşısındakinin sözünü kesme, tartışma, soru sorma, yineleme, insanların kontrolden çıkıp sonra tekrar düzene girmesi sözelliğin özünü oluşturur”³³. *Öküzün A’sı* kitabında daha çok teknolojik kültür araçlarından olan televizyonu eleştiren Sanders “televizyon insan sesini öldürür. İnsanlar ekrandan gördükleri kişilerle tartışamazlar. Eğer iki kişi birbirinin yüzünü göremiyorsa aralarındaki konuşma da gerçek bir konuşma değildir”³⁴ teziyle Sanders de Ong gibi karşılıklı iletişimin sözlü kültürün özünü oluşturduğunu onaylamakta, sözlü kültürün temel dayanağı olan yüz yüzelik ve gerçeklik algısının teknolojik kültürle öldürülmeye çalışıldığını belirtmektedir. Nitekim çağımızın en büyük sorununun yüz yüze gelmeme ve sanal âlemlerde iletişim kurmaya çalışmak olduğu bilindiğinden Sanders ve Ong’un ortak söylemleri elektronik kültürün gerçeklik algısını yok etmeye çalıştığını kanıtlamaktadır.

“Birincil sözlü kültürden ileri okuryazar ve elektronik bilgi işlem kültürüne süregelmiş en yaygın sözel anlatım türü anlatıdır”³⁵. Yazılan ve filme çekilen eserler göze hitaptır, fakat aynı zamanda kulağa da hitap eden film (sinema) sözlü kültüre çok daha yakın dururken aynı zamanda film oyuncularının yaptığı roller (rol olduğunu bilsek bile) bizi canlı performansa yakın bir heyecanda tutabilir. Bu nedendir ki bu çalışmada bizi ilgilendiren temaların incelenmesinde göze ve aynı zamanda kulağa başvurma nedenimiz, sinema filmlerinin sözlü kültüre yakınlığından olacaktır. Burada varmak istediğimiz amaçlardan biri de “ikincil sözlü kültür” olarak adlandırılan teknolojik kültürün, sözlü kültüre olan yakınlığını dile getirmektir. Fakat her ne kadar ortak noktaları yakalamaya çalışsak da, Sanders'e göre, bunların hiçbiri bize sözelliği, geri getirmemektedir:

Elektronik iletişim araçlarında boy gösterenlerin söyleyeceği her şey bir senaryoya göre dikkatle planlanmıştır; sesin tonu, yüksekliği, vurguları daha önceden prova edilmiştir. Her program küçük bir piyestir. Sohbeti doğal sürecine bırakmak bir yana, pek az program doğaçlama ya da serbest akışın getireceği riski göze alır. Sponsor

³³ Sanders, *a.g.e.*, 47.

³⁴ Sanders, *a.g.e.*, 47-48.

³⁵ Ong, *a.g.e.*, 164.

şirketler ödedikleri paraları sürprizlerle karşılaşmak için değil istediklerini görmek için ödemektedirler. En rahat ve insanca görünen programlar bile bir ses duvarından oluşur, herhangi bir araya, özürlere, yanlış girişlere ya da boşluklara yer yoktur³⁶.

Sanders'in yukarıdaki düşüncesi, elektronik kültürün bize sadece gösterilenin bilgisine sahip olma hakkı tanıdığını belirtmektedir. Oysa sözlü kültür de görebildiğin, duyabildiğin ve konuşabildiğin her şeyin bilgisine sahip olma hakkın bulunmaktadır. Her ne kadar elektronik kültüre "ikincil sözlü kültür" denilse de Sanders'e göre birincil sözlü kültürün yerini tutabilecek bir unsur olmaktan uzaktır.



³⁶ Sanders, *a.g.e.*, 47.

1. EŞKİYALIK OLGUSU

Eşkîyalık ve anlatıları taşra toplumunun, zihinsel ve kültürel yapısında önemli yer tutmuştur. Bu yüzden “eşkîyalığın” üretiminde, toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik süreçlerin uzun ömürlü, yaygın ve karmaşık süreçleri önemli bir etki sağlamaktadır.

Eşkîya, anlatılarla halkın zihninde efsaneleşmiş bir kahraman olsa da eşkıyanın kendisinin anlatısı kadar sempatik olmadığı durumlardan da söz etmek mümkündür. Çünkü anlatıların heyecanı, abartıları, anlatan kişinin performansı ve kurgusal dünyası bazen bizi büyülü ve taraflı bir atmosfere götürebilmektedir. Eşkîya anlatıları gerçekte çevrelendiğinde eşkıyanın sertliği ve soğukluğu anlatının sempatikliğini hatırlatmama durumunu da söz konusu kılabilir. Bu bağlamda eşkıya için halk arasında kullanılan ve halkın eşkıyaya karşı olan korkularının dışavurumu olan, “eşkîyayı görme, ama hikâyesini dinle!” deyimini eşkıyaların antipatik taraflarını kanıtlar niteliktedir.

Soyguncu, iyi hırsız veya sosyal haydut gibi bazen olumlu bazen de olumsuz anlamlar içeren eşkıyalık, dünyanın dört bir yanındaki kültürlerde efsanevi ve gölgeli figürlerden biri olmuştur. Eşkîyalık, bir ya da daha fazla sosyal, kültürel, etnik ya da dini grubun, kendilerini daha fazla güce sahip olan bir ya da daha fazla başka grup tarafından baskı altına alındığına ve haksız yere muamele gördüklerine inandıkları tarihsel durumlarda ortaya çıkar. Bu güç farklılıkları, açık çatışmaya dönüşebilecek sürekli bir gerilim de meydana getirir. Meydana gelen bu gerilimler, kırsal bölge toplumlarının makûs talihine dönüşmüş ve toplumların muzdaripliklerini arttıran faktörler olarak günümüzde konuşulmaya, araştırılmaya ve yazılmaya değer bulacak kadar yer edinmişlerdir.

1.1. Kavramsal ve Tarihsel Olarak Eşkîyalık

Sözlük anlamına baktığımızda; “eşkîya, talihsiz, bedbaht, haylaz; haydut, yolkesen, şaki kelimesinin çoğuludur”³⁷. Dağda, kırdan yol kesen hırsızlar, haydutlar(a)³⁸ eşkıya denmektedir. “Şiddet kullanarak başkalarına saldıran ve onları

³⁷ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, Ankara, 1978, 1170.

³⁸ Erişim: [<http://www.tdk.org.tr/index.>], Erişim Tarihi: 20 Ocak 2017.

soyan bir gruba ait olan (ve şehirde bir sokak köşesinde maaş paralarını çalanlardan, resmen tanınmaları söz konusu olmayan örgütlü asilere) herkes eşkiyadır”³⁹, nesnel tanımını yapan Eric J. Hobsbawm; toplumsal olmayan (çıkarıcı) ve toplumsal (Robin Hood) olan “sosyal eşkiya” ayrımını yaptığı ancak Hobsbawm’ın, eşkiyaları “romantik” bir bakışla tanımladığı ve daha çok Robin Hood’cu tarafta gördüğü aşıkâr olan bir durumdur. Hobsbawm, sosyal eşkiya çerçevesinde ele alınan eşkiyaların daha çok tarım toplumlarında ortaya çıktığını aşağıdaki yorumuyla belirtmektedir.

Bir uçta, söz gelimi, yoksullara yardım etmek için zenginlerle savaşılan türden bir toplumsal eşkiya *olmayan*, kendi akrabaları ile birlikte ve (zenginler de dâhil) onlar için, (yoksulları da dâhil) başka bir soya karşı savaşılan, öteki uçta esas itibarıyla toprak sahiplerine, tefecilere karşı ayaklanan bir köylü olan klasik Robin Hood’u görürüz⁴⁰.

Hobsbawm eşkiyalığın, temelde, siyaset öncesi bir tarım protestosu biçimi olduğuna dikkat çeker. Ona göre, bu tür faaliyetlerde bulunan erkekler, “sosyal haydutlar” ve “kamuoyu tarafından basit bir suçlu olarak görülmemiştir”, daha ziyade, adaleti sağlama adına, “kahramanlar ve avengerler” olarak görülmüştür. Bu bağlamda Hobsbawm’da “eşkiyalık”, “sosyal eşkiyalık” kavramı temelinde anlamını bulur.

Ahmet Özcan, Hobsbawm’ın sosyal eşkiyalığı da kendi içinde üç farklı türe ayırdığını belirtmektedir:

(i) *Soylu soyguncu* ya da Robin Hood; yani asli kişiliğini insanların zihnindeki ahlaki onayda bulan halkın savunucusu, yanlışların düzelticisi, adaletin ve sosyal eşitliğin taşıyıcısı; (ii) dehşet saçan *intikamcı*; yani, zayıfın da korkunç olabileceğini gösteren azgın zalimliğiyle öcün ve yıkımın vekili; (iii) *haydut* ya da Balkan eşkiyası; yani ne soylu soyguncu gibi toplumun onayını arayan ne de intikamcı gibi gaddarlığı asli kişiliği olan yine de gayri-ahlaki eylemleri, yalnızca halkına sunduğu hizmetlerin hatırına hoş görülen ilkel direnişçi⁴¹.

Eşkiyalık olgusuna yaklaşımı, Hobsbawm’a göre daha muhafazakâr olan Karen Barkey, “çoğu araştırmacı, Eric Hobsbawm’ı izleyerek eşkiyalığa romantik

³⁹ Eric J. Hobsbawm, *Eşkiyalar*, (Çev: O. Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, 25.

⁴⁰ Hobsbawm, *İlkel Asiler*, (Çev: U. Kocabaşoğlu), İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, 15.

⁴¹ Ahmet Özcan, *Ama Eşkiyalık Çağı Kapandı! Modern Türkiye’de Son Kürt Eşkiyalık Çağı (1950-1970)*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2018, 22.

gözlüklerin ardından bakmışlar ve eşkıyaların köylülere yardım etmeye çalışan kır isyancıları olduklarını ileri sürmüşlerdir. Bense aynı eşkıyaların kırsal toplumun esas zorbaları olduklarını düşünüyorum”⁴² ifadesini kullanır.

Barkey, eşkıyaların halka en çok zarar veren, onların mallarını gasp eden kişiler olduklarını hatta gerektiğinde halkı yerel yöneticilere veya merkezi yönetimlere karşı bir koz olarak kullandıklarını belirtmiştir. Barkey tarafından romantik bulunan Hobsbawm’ın, *EşkİYalar* adlı kitabında eşkıyalığa tamamen olumlu bakmadığını, Barkey’den yaptığı alıntıyla 16. ve 17. yüzyılda Osmanlı’daki *Celâlilerin* merkezi yönetime güç kazandırdığı tezini kendisi de şu şekilde savunmuştur:

Celâliler, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu’ndaki eşkıyalar için kullanılan terimdi; yakın zamanda yapılmış bir incelemeye bakılırsa, bu kişiler padişahın gücünü ve iktidarını oyup sarsmak yerine, onu pekiştirmeye hizmet ediyorlardı. Buna rağmen, isimlerinin kaynağı, padişahlığın “asıl *Celâli*”lerin isyancı karakterini taşımasa ya da kanunları çiğneyen hareketlerine benzemese bile, eşkıyalara yönelik bastırma harekâtlarını meşrulaştırmak amacıyla faydalandığı Şeyh Celâl’in isyanıydı⁴³.

Hobsbawm’ın, Barkey’e tezat düştüğü taraf ise, isyan eden Celâli’lerin devlete güç kazandırmayı bilinçli bir şekilde yapmadığı aksine devletin güçlenen bir grubun daha çok güçlenmesini engellemek için isyana göz yumup isyanı bastırmak için güç kullanmayı meşru hale getirmesidir. Özcan, Hobsbawm ve Barkey arasındaki tartışmayı şöyle ifade etmektedir:

Hobsbawm’ın eşkıyalığı ekonomik, sosyal ve siyasal düzene karşı kendiliğinden bir başkaldırı olarak yorumlamasına karşılık Barkey, modern merkezi devletin inşa sürecini aksatmak için *lordlar* tarafından yenilikçi bir biçimde kullanılan Avrupa eşkıyalığının aksine, Osmanlı eşkıyalığının çatışmadan müzakere ve pazarlığa kadar uzanan çeşitli siyasalar yoluyla Devletin merkezileştirilmesi sürecine eklemlenmiş olduğunu savunuyordu⁴⁴.

⁴² Karen Barkey, *EşkİYalar ve Devlet*, (Çev: Z. Altok), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2011, 22.

⁴³ Hobsbawm, *EşkİYalar*, 15-16.

⁴⁴ Özcan, *a.g.e.*, 23.

Eşkîyalığa bakışları birbirinden çok farklı olan Hobsbawm ve Barkey arasındaki tartışmada, iki araştırmacının da varmak istedikleri nokta, “eşkîyalığın bir toplumsal başkaldırı hareketi sayılıp sayılmayacağı sorusuna cevap bulmaktır ve verilen cevapların birbirinden farklı oluşunun temelinde de “eşkîya-köylü-devlet” üçlüsü arasındaki ilişkinin”⁴⁵ etkili olduğu belirtilebilir.

Üç olgu arasındaki ilişki, kırsalın uzun yıllar varlığı değişmeyen ama şekli değişken olan birbirine muhtaçlık ve mecburiyet ilişkisi olarak adlandırılabilir. Bu ilişki üçgeninde en zararlı çıkan her zaman köylü, en kârlı çıkan ise devlet olmuştur. Eşkîyanın kâr zarar durumu ise kısa vadede olumlu görünse de uzun vadede kârı negatif hesaplanabilmiştir. Bu üçlü ilişkide köylünün zararlı çıkmasının nedeni iki silahlı güç arasında sıkışmasındandır.

Daha çok Avrupa’daki eşkıyaları araştıran Hobsbawm, eşkıyaların çoğunun on altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar uzanan zaman diliminde ortaya çıktıklarını belirtmektedir. Bu dönem aralığında Osmanlı’da da durum Avrupa’dan çok farklı değildir. “1600’e gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu’nda eşkıyalık yaygın bir olgu haline gelmişti”⁴⁶.

17. yüzyıl, Osmanlı Devleti ve birçok Avrupa devleti için sosyal huzursuzlukların ve isyanların kendini iyice hissettirdiği bir dönem olarak bilinir. “17. yüzyıl boyunca üst üste yitirilen savaşların gerekli kıldığı yüksek askeri harcamalar, bütçe açıklarının oluşmasına ve bu açıkların finansmanı için halka vergi salınması da isyanlara neden olmuştur”⁴⁷. Osmanlı Devleti’nde ortaya çıkan ve “büyük isyan” diye nitelenen Celâli isyanlarının da bu döneme denk gelmesi 17. Yüzyılın biriktirdiği sorunların sonucudur.

Celâli isyanları Osmanlı’ya karşı yapılan en büyük isyan olarak nitelendirilmektedir. Fakat Osmanlı’da çok az isyan devlete karşı yapılmıştır. İsyânların artmasının en belirgin nedenlerinin; âyanların, devletin yahut sancak

⁴⁵ Cahit Akın, “Eşkîyalık ve İnce Memed”, *Kitap-lık Dergisi*, 101, İstanbul, 2007, (Akt: Türkan Gözütok), “Eşkîyalık ve Çakırcalı Mehmet Efe’nin Türk Edebiyatına İzdüşümü”, *Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 21, 2011, 49- 72.

⁴⁶ Barkey, *a.g.e.*, 145.

⁴⁷ Ramazan Gökbunar-A. Rıza Gökbunar-Alpaslan Uğur, “17. Yüzyılda Osmanlı Devleti ve Batı Avrupa Devletleri’nde Mali Yapı Üzerine Savaşın Etkileri”, *Maliye Dergisi*, 159, 2010, 72.

beyinin istediği vergileri toplarken zaman zaman vergi toplanmasında çeşitli suistimaller yaptıkları⁴⁸ ve söz konusu suistimallerin, daha çok devletin varlığının kısıtlı olduğu, merkezi otoriteye uzak, halkın kaderinin baskıcı ağalara ve beylere emanet edildiği bölgelerde karşımıza çıkması, isyanların çoğunun devlete değil devletin atadığı yerel yöneticilere karşı yapıldığını göstermektedir.

Osmanlı'dan başlayarak Türkiye'nin 1970'li yıllarına kadar birçok nedene bağlı olarak Doğu'da eşkıyalık olgusu yaygın bir halde aktifliğini korumuştur. Eşkıyalığın artmasındaki birçok nedeni İsmail Cem şöyle sıralamaktadır:

(i) Bölgedeki işsizlik ve yoksulluk, (ii) Doğu köylüsünün düzene karşı ayaklanma arzusu (ki “doğulu genç için eşkıyalık, bir suç değil, bir şereftir”), (iii) yasadışı ama kazançlı bir gelir kaynağı olarak kaçakçılık, (iv) aşiret çatışması, namus cinayeti ve kan davasına bağlı kiralık katillik, (v) eğitim eksikliği, (vi) yerel nüfusun ülkenin geri kalanından kendi kültürü ve diliyle yabancılaşması, (vii) düşük gelir, (viii) haksız toprak dağılımı, (ix) “Devletin yokluğu ve (x) az gelişmişlik⁴⁹.”

Cem'in sıraladığı bu nedenlere, dolaylı olarak eşkıyalık hakkında araştırma yapan birçok kişi katılmıştır. Cem'in öne sürdüğü nedenlere Mehmet Emin Üner de şöyle katkı sunmaktadır:

Devlet himayesinin askıya alındığı bölgelerde güçlü olanın diğerlerine baskı kurma eğilimi eşkıyalığı doğuran temel sebeplerdendir. Ancak çerçeveyi biraz daha büyüttüğümüzde dolaylı olarak eşkıyalığın devletin güttüğü politikalar ve doğal olaylar nedeniyle arttığını söyleyebilmekteyiz. Sosyal eşkıyalık olgusu toprakların ve maddi imkânların görece dağıldığı yörelerde görülmez. Buralarda varsa bireysel yasa dışılık söz konusudur⁵⁰.

Birçok yazarın, tarihçinin, devlet adamının, araştırmacının yayılma nedenlerindeki tespitleri ortak olsa da özellikle Cumhuriyet'ten 1970'lerin sonuna kadar eşkıyalığın yayılmasını engellemeye dair çözümler üretilmemiştir. Eşkıyalık hadiseleri Cumhuriyet döneminde daha görülür, Osmanlı'da ise çok büyük bir isyan olmadıkça isyanın görülür olmama sebebi; Osmanlı'nın, devleti “adem-i

⁴⁸ Gökbunar ve bşk., *a.g.e.*, 82.

⁴⁹ Özcan, 128-129.

⁵⁰ Mehmet Emin Üner, *Aşiret Eşkıya ve Devlet*, Yalın Yayıncılık, İstanbul, 2009, 71.

merkeziyet”çi bir sistemle yönetmesi, Cumhuriyet’ten sonra ise devletin üniter bir yapıyla yönetilmesi ve bütün hadiselerin bizzat devlete yansmasıyla ilgilidir.

Eşkıya ile ilgili araştırmalarda pek rastlanmayan ancak birçok eşkıyanın eşkıya olmasında başat rol oynayan; sevdiği kızla evlenme isteğinin reddedilmesi ve kızın başka biriyle zorla evlendirilmesi nedeniyle kızını dağa kaldırma da eşkıyalığın yaygın bir nedeni olarak gösterilebilir. Bu nedene Halil Dural, “Bazen toprak kavgası ve kız kaçırmaya hadiselerinden de dağlara kaçıp eşkıya olan çoktur”⁵¹ sözleriyle değinmiştir.

Eşkıyalığın ortaya çıkıp yayılmasının birçok nedeni bulunmaktadır. Kırsal toplum üyelerinin eşkıyalığı bir kurtuluş olarak görmesi, kıtlıklar ve açlıkların, devletlerin savaş ekonomisinin güçlendirilmesini halkın karnının doyurulmasından önde tutmasından gelebilmektedir. Hobsbawm, eşkıyalığın temel sebebinin açlık olduğu vurgusunu yaparak eşkıyalığın çıkış sebebi olarak şunları göstermiştir:

Geçmişteki kırsal toplumların hepsi periyodik kıtlıklara (hasat kaldırılamamasına ve başka doğal krizlere) ve köylülerin öngöremedikleri, ancak er geç başlarına gelecek şekilde bazı zamanlarda ortaya çıkan savaşlar, fetihler ya da –kendilerinin uzak ve küçük bir parçasını oluşturarak bağlı oldukları- idari sistemin çökmesi gibi felakete alışkın hayatlar sürmüşlerdir. Böylesi felaketlerin eşkıyalığı şu ya da bu şekilde çoğaltması da muhtemeldi elbette⁵².

Yukarıda belirtilen sebeplerle yerel yöneticilerin zorbalığına karşı ortaya çıkan eşkıyalığın daha çok ‘sosyal eşkıya’ türüne denk geldiğini söyleyebilmekteyiz. Ancak başta güçlü ve zorba olanın köylülere baskısını azaltmak veya bitirmek amacıyla “sosyal eşkıya” (Robin Hood) tipi ile yola çıkan eşkıyalar-haydutlar, “yoksulluk ve uysallık içinde sıradan insanın geleneksel çilesine katlanmak istemeyen sert adam sömürücülere karşı isyan edebileceği gibi onlara katılarak ya da hizmet ederek, onlardan korunabilir”⁵³.

Eşkıyalığın ilk çıkış evresinde, eşkıyaların neredeyse tümü zulme karşı başkaldırmış kişiler olarak ortaya çıkmıştır. Ancak devam eden süreçte eşkıyanın

⁵¹ Halil Duralı, *Bize Derler Çakırca 19. ve 20. Yüzyılda Ege’de Efeler*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, 81.

⁵² Hobsbawm, *Eşkıyalar*, 34.

⁵³ Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 27.

uğradığı değişim, eşkıyayı haksız ve kötü bir figüre dönüştürebilmektedir. İlerleyen süreçte eşkıyalar, kârlı işlerle de başka kişilerle işbirliği yapma yoluna giderek, toplumda aşırı güvensizlikle anılmaya başlamışlardır⁵⁴. Bu önemli isimlerden bazıları kârla desteklenirken, soygunla isimler arasındaki ittifaklar nihayetinde bölgede yaşanan aşırı güvensizlikle şekillenmiştir.

Eşkıyaların ilk amaçlarından olan Robin Hood kişiliğinden sapmaları, kişisel bazı kazanımların sağlanması, intikam ve hırs duygularının doyum noktasına ulaşmasından kaynaklanabilmektedir. “Yoksullaşmanın arttığı dönemlerde ve ekonomik kriz zamanlarında yaygınlaşma eğilimi”⁵⁵ yöneticilerin, eşkıyaların zayıf noktası olan yoksulluğu kullanmalarına ve onları yanlarına çekerek halka karşı bir baskı aracı olarak değerlendirmeleri de eşkıyaların özlerinden kopmalarına neden olmuştur. “Herhangi bir köylü toplumunda, her ne kadar balad ve anektodlarda yer alan yalnızca köylü eşkıya olsa da, Devlet’in eşkıyası bir yana, “toprak sahibinin eşkıyası” olduğu gibi “köylülerin eşkıyası” da vardır”⁵⁶. Bu nedenle Hobsbawm’ın sosyal eşkıyalığı da kendi içinde ayırması tutarlılık kazanmaktadır.

Eşkıya bir şekilde hayatta kalabilmek için bir tarafı seçmek zorundadır. “Köylü eşkıyası” köylüden giyecek ve yiyecek alabildiği sürece çalmaya çok ihtiyaç duymamaktadır. Şüphesiz bir eşkıyanın başına gelebilecek en kötü şey kendi yerel tedarik kaynaklarından yoksun kalmaktır ki o zaman gerçekten çalmaya ve soymaya zorlanır ve dolayısıyla şiddetle eleştirilebilen bir suçlu haline gelir⁵⁷. Halkı soymaya başlayan bir eşkıyanın zorba bir yerel yöneticiden farkı olmayacak ve o eşkıya yavaş yavaş kendini tüketmeye başlayacaktır. “Eğer yoksullardan alırsa ya da “meşru olmayan” bir katil haline gelirse, en güçlü ve değerli şeyini, halkın yardım ve sempatisini kaybedecektir”⁵⁸. Halkın yardım ve sempatisini kaybeden eşkıya sadece somut bir tükenme değil halk anlatılarında adı ya hiç anılmayarak ya da kötü ve sıradan biri gibi anılarak ölümsüz olma vasfını da yitirecektir.

⁵⁴ Spyros Tsoutsoumpis, “Land of the Kapedani: Brigandage, Paramilitarism and Nation-Building in 20th Century Greece”, *Balkan Studies*, 51, 35-70.

⁵⁵ Hobsbawm, *Eşkıyalar*, 33.

⁵⁶ Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 27-28.

⁵⁷ Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 32.

⁵⁸ Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 36.

Yaşar Kemal, “eşkıyaları yaşatan sevgi ve korkudur, yalnızca korku uyandırmaları da kendilerinden nefret edilmesine ve hiç destekçi bulmamalarına sebep olmaktadır”⁵⁹ ifadesiyle, kırsal bir olgu olan eşkıyanın varlığını sürdürebilmesindeki en büyük yardımcısının kırsalın sakinleri olan halk olduğunu vurgulamaktadır. Eşkıya, yaşayabilmek için ip-te bir cambaz gibi yürümek, sevgi ve korku dozunu iyi ayarlamak zorunda kalmıştır. Aç kalan, sığınma ihtiyacı duyan eşkıyanın önünde sonunda ulaşmak istediği köylüler olacaktır. Köylünün terk ettiği bir eşkıya vadesini doldurmuş demektir.

Eşkıyanın köylüye muhtaçlığı tek taraflı bir ilişki değildir. Vardıkları köylerde iyi ağırlanan, karnı doyurulan eşkıyaya halkın bunu karşılıksız yaptığı söylenememektedir. Köylülerin de eşkıyadan beklentilerinin olduğunu Doğu Ergil şöyle ifade etmektedir:

Halkın çeteye destek vermesi ve desteğini sürdürmesi için sosyal hayduttan beklediği; haksızlığa uğrayan, yerel düzeydeki güçlülerle yasal yollarla mücadele edemeyen güçsüzü ve yoksulu, varıl ve güçlü karşısında koruması, zulmün aleti olan jandarma ve takip kolu kumandanını sindirmesi, köylüsünü ezen ağayı hizaya getirmesi, diğer çetelerin saldırı ve soygunlarından kendi köylerini/köylülerini korumasıdır. Zaten bu işlevi yerine getirdiği ölçüde varlığını sürdürebilir ve desteklenir⁶⁰.

Ergil, halk ve eşkıya arasındaki ilişkinin bir çıkara dayandığını, halkın da eşkıyaya destek vermesinin belli isteklerinin karşılanmasının sonucunda olabileceğini belirtmektedir. Bu durumun ekonomik açıdan yarattığı olumsuzluklar, yerel iktisada büyük darbelerin de indirilmesi sonucunu doğurmaktadır ⁶¹. Bu, birçok hükümetin kendilerine meydan okuyanlara karşı uyguladığı klasik zorlayıcı bir taktik olan bazılarının eylemlerinden dolayı acı çekmek için yapıldığı için yerel ekonomiye doğrudan bir darbe oldu.

Köylü ve eşkıya arasındaki bu zımnî anlaşma her zaman bıçak sırtı diyebileceğimiz, özellikle eşkıyanın daha iyi bir fırsata köylüyü heba edebileceği bir

⁵⁹ Hobsbawm, *Eşkıyalar*, 91.

⁶⁰ Doğu Ergil, *Milli Mücadelenin Sosyal Tarihi*, Ankara, 1981, 87-88, (Akt: Sabri Yetkin), *Ege’de Eşkıyalar*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2003, 9.

⁶¹ Graham Seal, “The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit”, *Journal of Folklore Research*, 46, 1, 2009, 67-89.

durumla karşı karşıya kalılabilmekte; eşkıya, bir anda zulümden kurtarmak için çıktığı köyünün baskıncısı da olabilmıştır. Fakat bunu yapan eşkıya “sosyal eşkıya” olma vasfını yitirir ve köylünün ona biçtiği kahramanlık gömleği de eşkıyanın üzerinden yine köylüler tarafından çıkarılmıştır. Çünkü “bireysel bir eşkıyalığın “mücrim”/“adi” nitelikte mi yoksa “sosyal”/“siyasal” nitelikte mi olduğuna, onun iktidar mücadelesindeki fiili rolünden değil, neredeyse bütünüyle halkın hafızasındaki imgesinden hareketle karar vermekteydi halk⁶².

Yöneticilerin eşkıya olarak nitelendirdiği, aşağıladığı insanlar, pekâlâ halkın nazarında kurtarıcı olarak görülmüşlerdir. “Çünkü ezilmiş, yılmış, haksızlıklara uğramış halkın gözünde “erdemli” sosyal haydut, ezilmiş, yılmış yığınların sözcülüğünü yapan bir umuttur ve gelecek güzel günlerin hazırlayıcısıdır”⁶³. Yetkin’in ezilmişler için bu umut vaat edici yorumu halk yığınlarına bir ütopya çizse de, geçerli düzen içerisinde yaşayan halka; eşkıya güzel günler hazırlayamayacaktır. “Eşkıyalık, köylü toplumu adına ortaya konan bir program falan değil, belirli koşullarda kendi başına kaçıp kurtulmanın bir biçimidir”⁶⁴. Halkın ve eşkıyanın, eşkıyaya, biçtikleri kurtarıcı rol girişimleri hiçbir zaman sağlam bir zemine ve programa oturtulamamıştır.

Hobsbawm’a göre, “onlar, sürekli galeyan halindedirler ama bir kitle olarak, özlemlerinin ve ihtiyaçlarının topluca ifadesini ortaya koymaktan acizdirler. Zira bir anlamda eşkıyalık, örgütlü toplumsal protestonun oldukça ilkel, belki de bildiğimiz en ilkel biçimidir”⁶⁵. Ancak geçici bir süre de olsa, eşkıyaların baskıcı yönetimlere vurduğu darbelerin yaraları, iyileşinceye kadar eşkıyalara umut bağlayan ezilmişler arasında coşkuyla karşılık bulmaktadır. Zaten eşkıyalık olgusunun sorunlara geçici çözümler arayan bireysel direniş ve intikam hırslarından öteye gidemediği, aksine çözüm bulmaya çalıştığı olaylara daha karmaşık sorunlar eklediği de görülmüştür.

⁶² Özcan, *a.g.e.*, 22.

⁶³ Sabri Yetkin, *a.g.e.*, 4.

⁶⁴ Hobsbawm, *Eşkıyalar*, 37.

⁶⁵ Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 23-27.

1.2. Efeler-Zeybekler

Başta eşkıyalık olgusu ile ilgisi olmayan ancak, Yeniçeri Ocağının kaldırılmasıyla Batı Anadolu’da eşkıyalık hareketlerini başlatan ve kökleştiren kitleye “zeybek”, onların reislerine de “efe” adı verilmektedir⁶⁶.

Sabri Yetkin, zeybeklerin yol üzerinde işlettikleri kahvehanelerinin, II. Mahmut döneminde çıkan ferman gereğince kapatılmasıyla eşkıyalığa başladıklarını belirtmektedir⁶⁷. Fermanın, zeybeklerin yoldan geçen tüccarlardan usulsüzce para almalarının önünün kesilmesi maksadıyla çıkarıldığı yazılmıştı⁶⁸. İşlettikleri kahvehanelerin kapanmasıyla birçok zeybek silahlanarak dağlara çıktılar.

Mehmet Bayrak’ın, “Ege bölgesinin ferman dinlemez şövalyeleri” olarak nitelendirilen efe ve zeybeklerle ilgili İzmir İl Yıllığı kaynağından aktardığı bilgiler şöyledir:

Uç Beyleri tarafından asayiş korumak için meydana getirilen bir halk mukavemet ve akıncı birliği mensuplarına zeybek denmiştir. Zeybekler içlerinde en akıllı olanı başkan seçerler ve bu başkan efe olarak adlandırılır. Zeybeklere de kızan denilirdi. Zeybekler önceleri erdem ve yiğitliğin her yerde canlı örneği iken sonraları bu özelliklerini yitirmiş; türlü haksızlık ve zulümlerden dolayı başkaldırmışlar, Osmanlıya dirsek çevirmeye ve meydan okumaya başlamışlardır. Zeybekler, ondan sonra kendilerini toplamamışlar; ev, bark, yurt, ocak kurmadan yalnız silahlarına güvenerek başıboş yaşamağa devam etmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte tarihe karışan zeybeklerden kalan anılar, İzmir ve bütün Ege halkının hafızalarında yaşamakta, özellikle Kurtuluş Savaşında büyük yararları olanlar saygıyla anılmaktadır⁶⁹.

Bayrak’ın aktardığı bilgiler, zeybeklerin daha önce devlete bağlı bir kolluk gücü olduklarını göstermektedir. Ancak daha sonra birçok efe-zeybek devlete karşı silah kullanan asiler olmuşlardır. Aynı zeybeklerin Kurtuluş Savaşı’nda tekrar devletin

⁶⁶ Yetkin, *a.g.e.*, 52-53.

⁶⁷ Yetkin, *a.g.e.*, 53.

⁶⁸ M. George Keppel, “Narrative of a Journey Across the Balcan in the Years 1829- 1830”, *Arundell Lord, Discoveries in Asia Minor*, London, II, 1831, (Akt: Sabri Yetkin) *a.g.e.*, 54.

⁶⁹ İzmir İl Yıllığı, 172, 1967, (Akt: Mehmet Bayrak), *Eşkıyalık ve Eşkya Türküleri Sosyal İsyancılık Geleneği ve Folklor*, Özge Yayınları, Ankara, 2014, 623.

yanında savaşmaları özlerine dönmeleri olarak yorumlansa da; Kurtuluş Savaşı'na katılmalarını sağlayan temel motivasyon kaynağı, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Osmanlı Devleti'nin, genel af ilân ederek dağdaki çetelerin yüze inmesini sağlaması önemli bir neden olabilir. Yörük Ali Efe ve Demirci Mehmet Efe bu çağrılanların ve çağrı neticesi görev alan efelerin başında gelmektedir. Ancak af ilanından önce dışarıda olan efelerin de savaşa katıldıkları bilinmektedir⁷⁰.

Kurtuluş Savaşı öncesi efe ve zeybekler kötü bir imaja sahipken daha sonra isimleri eşkıyalıkla anılmamaya başlanmıştır. Kurtuluş Savaşı'na verdikleri katkı sayesinde efe-zeybeklerin kötü imajları silinmiştir. Bu imajın silinmesinde devletin çabaları da göz ardı edilmemelidir. “Zeybeklik kurumu, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla Atatürk tarafından sisteme dâhil edilmiştir. Sanatçılar da zeybekliğin son halini daha çok göz önünde tutarak eserler ortaya koymuşlar”⁷¹, bu eserlerin söyleyişinden oluşan ritim ile bir dans türü olan zeybek oyunu da mevcuttur. Daha sonraları Atatürk'e Sarı Zeybek yakıştırması yapılarak devlet zeybekleri nerdeyse tamamen aklamıştır.

Ege bölgesinde ünleri günümüze kadar ulaşmış, halkta hala saygın yerleri olan efe-zeybekler: Atçalı Kel Mehmet, Çakırcalı Efe, Yörük Ali Efe, Kerimoğlu, Demirci Mehmet Efe, Sarı Zeybek, Sepetçioğlu'dur...

1.3. Halk Kahramanı Olarak Eşkıya

Farsça bir kelime olan kahraman, Türkçe'de “yiğitlik gösteren cesur kimse, yiğit, bahadır, er, alp; bir olayın yapıcısı; bir sanat eserinde yer tutan kişi: *Roman kahramanı*”⁷² gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Kahraman, toplumu meydana getiren bireylerin, yapmak isteyip de yapamadıkları ya da yapmaya cesaret edemedikleri şeylerin onların yerine yapma cesareti gösteren kişilere denir.

Joseph Campbell'a göre “kahraman, yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliği olan, insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir”⁷³. Kahraman, efsanelerde, masallarda, destanlarda iyilere yardım

⁷⁰ Ahmet Cangür, *Batı Anadolu'da Efelik Ve Eşkıyalık Türküleri ve Hikâyelerinin Edebi Yönden İncelenmesi*, (Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi), İzmir, 2013, 66.

⁷¹ Cangür, *a.g.e.*, 63.

⁷² D. Mehmet Doğan, *Büyük Türkçe Sözlük*, Gerçek Hayat Yayınları, İstanbul, 2001, 684.

⁷³ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev: Sabri Gürses), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2013, 30.

edebilecek, mazlumları koruyabilecek kadar genel insani özelliklerden daha fazlasına sahip olan, güçlü, yetenekli, cesur ve başarılı olmalıdır.

Kahramanın ne zaman ve hangi şartlarda kahraman olabileceği üzerine farklı görüşler mevcuttur. Kahramanlık konusundaki önemli görüşlerden biri, “onları diğerlerinden ayıran özelliğin doğuştan kendilerine verilen güç olduğu, hatta rahme düşme anından başlayarak sıradışı güçler bağışlandığı kanısı yaygın”⁷⁴ olsa da, bir kişiye kahraman diyebilmek için toplumun önemseydiği bazı olaylarda başarı sağlaması ve halk tarafından saygı görmesi gerekmektedir tezi de yaygındır. “Kahramanı merkezine alan mitlerde karşılaştığımız kendi varlığını kanıtlayacak bir duruş, bir eylem gerçekleştirmeden bir isme sahip olamama ritüeli bu durumun en açık göstergesi olarak yorumlanabilir”⁷⁵.

Kahraman olma durumu bir süreci kapsadığından, kahramanın seçilmesinden çok önceleri bile ezene karşı sergilediği tutum ve davranışlarıyla da toplumda bıraktığı etki önemli olmaktadır. Kahraman olma yollarının toplamında, kahramanın ve halkının mağdur olduğu durumları görmezden gelememe, bir kahramana duyulan özlemin artmasına neden olmaktadır. Nitekim mağdurluk kahramanın temel motivasyon kaynağını oluşturmaktadır.

Efsaneler, masallar, destanlar, halk hikâyeleri, kısaca sözlü kültürün nerede ise tüm anlatıları bir kahraman etrafında şekillenir⁷⁶. Sözlü kültür anlatılarından olan eşkıya anlatılarının da bir kahraman etrafında şekillenmesi doğal ve kaçınılmaz bir durumdur.

Bir kişiyi kahraman ilan etmedeki en büyük güç halkın elindedir. Nitekim eşkıyanın da kahraman olarak görüldüğü tek yer halkın gözüdür. Eşkıyanın kahraman olmasına karar veren, onun kahramanlıklarının yayılması için türküler söyleyen, eşkıyayı ölümsüzleştiren ama aynı zamanda olumsuz bir durumda faturayı kesen de yine halktır, köylüdür. Bu nedenle bir eşkıya, köylünün hoşuna gitmeyecek

⁷⁴ Filiz Erdemir, “Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, İstanbul, 21, 2009, 28.

⁷⁵ Neslihan Şeref Akpınar, *Türk Sinemasında Kahraman Miti*, (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema ve Televizyon Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul, 2014, 13.

⁷⁶ Akpınar, *a.g.e.*, 3.

davranışlarda bulunmamaya ve gelenekleri çiğnememeye dikkat etmek zorundadır. “İşin başındaki bir toplumsal şakinin ahali tarafından “onurlu” ya da suçsuz kabul edilmesi önemlidir zira eğer yerel adetlere göre suçlu kabul edilirse, tümüyle güvenmek zorunda olduğu yerel desteği elde edemeyecektir”⁷⁷. Fakat halk ekseriyetle eşkıyayı sahiplenmiş, yönetimlere karşı eşkıyaya desteğini esirgememiştir.

Bir eşkıyanın da en önemli görevi her zaman halkının kahramanı olmaya gayret göstermektir. Zira halk nezdinde “kahramanlık statüsü”ne ulaşan eşkıyanın ömrü uzamaya devam etmektedir. Bu nedenle bir eşkıyanın halktan vazgeçmesi eşkıya için kolay ve mantıklı bulunmamaktadır.

Özkul Çobanoğlu, Hobsbawm’ın sosyal eşkıya olarak adlandırdığı eşkıyalarının “halk kahramanı statüsü” ne yükselme aşamalarını şöyle sıralamıştır:

- i) Kahraman, kanundışılık kariyerine bir suçla değil adaletsizliğin kurbanı olarak başlar. Resmi otoritelerce aranmasına rağmen onun yaptığı toplumun halk kültüründe “suç” olarak değerlendirilmez.
- ii) Kahraman yanlışlıkları düzeltir.
- iii) Kahraman zenginden alır ve fakirlere, ihtiyaç içinde olanlara verir.
- iv) Kahraman meşru müdafaa ve intikam dışında asla adam öldürmez.
- v) Kahraman, eğer yaşarsa halkının arasına saygı değer bir vatandaş ve hürmet gören bir birey olarak döner. Aslında, o halkının arasından hiçbir zaman ayrılmaz.
- vi) Kahraman, ona hayran halkı tarafından yardım görmüş ve desteklenmiştir.
- vii) Kahraman, toplumun üyelerinin resmi kurumlarla kendisine karşı işbirliğine ancak toplum tarafından dışlanmış kişilerce kendisine yapılan kalleşlikler ve kurulan tuzaklar sonucu muhtelif yollardan biriyle öldürülür.
- viii) Kahraman, en azından teorik olarak görülemez ve kolaylıkla ele geçirilemez.

⁷⁷ Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 32.

- ix) Kahraman, kralın ya da imparatorun düşmanı değil fakat onların yerel despot idarecilerinin ve adaletsiz bürokratlarının düşmanıdır⁷⁸.

Çobanoğlu, Hobsbawm'ın bu aşamalarını, von Hahn'ın Aryan Kahraman Modeli, Otto Rank'ın Kahraman Kalıbı ve Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıplarının dışında; köylü haydut veya eşkıya maceralarını ele alan bir başka kahraman kalıbı olarak değerlendirmektedir⁷⁹. Bir kahraman olarak eşkıyanın da Hobsabawm'ın tarif ettiği kahraman motifine uyduğu ancak bunun dışındaki kahraman kalıplarına uyması birçok açıdan zor görülmektedir.

Taşraya uzaktan bakıldığında hiçbir şeye kafa yormayan, haksızlığa alışan, alışanı yaptıkça sadece dışı nasırlaşan ama halinden memnunmuş gibi görünen insanlar, köylüler karşımıza çıkmaktadır. Bu vurdumduymaz gibi görünen tavra birkaç adım daha yaklaştığımızda, haksızlığa alışılması mecburiyetinin bir ağanın/beyin/lordun deri kamçısını deri çizmesine vurmasıyla çıkan sesin hâkimiyeti kulaklarda çınlar. Ömür boyu baskıyı, haksızlığı kabullenmek istemeyen bazı kahramanlar, isyan etmek için bir “çağrı” beklemektedirler. Bu çağrı, herkese değil, sorumluluk duyguları yüksek, kahramanlık vasıflarını taşıyabilecek seçilmiş kişilere gelmektedir. Çağrının geldiği kişi kahraman olarak seçilmiş ve halkı adına savaşma yetkisine sahip olmuştur.

Bütün halk anlatıları gibi eşkıyalık anlatıları da kahraman merkezli bir anlatı türüdür. İlgi çekebilmek ve sahiplenilmek için, “her düzeyde anlatının ve dinleyicinin bir kahramana ihtiyacı vardır”⁸⁰. Halk, anlatıdaki kahramanı kendisine ne kadar yakın görürse o denli de kahramana ilgisini artırabilmektedir. “Eşkıyalığın başlıca çekici yanlarından birisi, kendisinin başarılı olmuş yoksul bir çocuk olması, kitlenin kendi yoksulluk, çaresizlik ve uysallığından kurtulmadaki başarısızlığına karşı onların yerine geçmesidir”⁸¹. Öyle ki halkın, kendi yarattığı kahramanlarda kendini görmesi ve kahramanı yüceltirken aynı zamanda kendini yüceltmesi anlamı da çıkmaktadır.

⁷⁸ Çobanoğlu, *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012, 213.

⁷⁹ Çobanoğlu, *a.g.e.*, 208-209-210.

⁸⁰ Mehmet Arslantepe, “Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, X, 1, 2008, 251.

⁸¹Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 39-40.

Halk bazen, eşkıyaların iyi ya da kötü oluşları ile ilgilenmez kendilerine benzer yönlerini hissederek; çirkin olmaları, dişlerinin döküklüğü, kıllı olmaları, sıradan konuşmaları gibi ayrıntıları bularak onlarla özdeşleşmeye çalışır. Halk, kendine yakın hissettiği ve kahramanlaştırdığı kişiler için destan, hikâye ve türkülerle övgüye meyillidir. Bu nedenle dünyanın birçok bölgesinde halkın sempatisiyle baktığı eşkıyalık, halk anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Eşkayanın, “bir kahraman” olarak halkın ilgisini ve sempatisini kazanmada zorluk çekmemesindeki bir başka avantajı da, baskıcıların beklentilerine göre tavır sergileme mecburiyeti olmadan kafasına göre hareket edebilme özgürlüğünden gelmektedir. Onlar genç ve bekâr ya da kimseye bağlı değildir; başka nedenler bir yana bir adamın iktidar aygıtına karşı isyan etmesi aile sorumlulukları olduğu zaman çok daha zordur⁸². Eşkayanın, sorumluluk duygusuna, aile, eş ve çocuk gibi varlıklara sahip olmaması onu halk anlatılarında daha tekil, cesur ve gözü kara bir kahraman kılmaktadır. Bir aileye sahip olan eşkıyaların zaman zaman duygusal seçimler yapması kahramanlık özelliklerinin dışına çıkmalarına sebep olabilmektedir.

Evrensel bir olgu haline gelen eşkıyalık dünyanın birçok yerinde farklı anlatıcılar tarafından yayılmıştır. Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerine eşkıyaların kahramanlıklarının yayılması ve günümüze kadar gelebilmesindeki en etkili anlatıcılar dengbêjlerdir. 16. yüzyılda Cizre bölgesinde eşkıyalık yapmış ve halk tarafından bir kahraman ilan edilen Elo Dîno ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde eşkıyalık yapmış olan Koçero üzerine söylenmiş *kilamlar*⁸³, dengbêjler sayesinde canlılığını korumaktadır. Eşkya türkülerinin Anadolu'nun birçok yerinde âşıklar ve ozanlar tarafından yayıldığı ve halk tarafından hala ilgiyle dillendirilen Çakırcalı Mehmet, İnce Memet, Kozanoğlu, Yıllanoğlu, Hekimoğlu gibi eşkıyaların türküleri dinlenmektedir. Bu evrensel olgunun edebiyat ve halktaki beklenti ve karşılığını, Hobsbawm şöyle ifade etmektedir:

Haydutun edebi ya da halk kültüründeki imajı, geri kalmış toplumlarda mevcut yaşamın, ileri olanlarda ise yitirilmiş masumiyete ve maceraya duyulan özlemin

⁸² Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 33.

⁸³ 1. Türkü, şarkı 2. Gazel 3. Müzikli hikâye, manzum hikâye 4. İlahi anlamında kullanılan söz. Zana Farqini, *a.g.e.*, 1014.

belgelendirilmesinden daha da öte bir anlam taşır, haydutluğun yerel ve toplumsal çerçevesini söküp attığımızda geriye kalan daimi bir duygu ve daimi bir roldür, yani özgürlük, kahramanlık ve adalet düşü” olarak ifade edilmektedir⁸⁴.

Çobanoğlu'nun, Hobsbawm'dan aktarımıyla eşkıyalığın yayılmasındaki etkenlerin sadece halkın eşkıya maceralarına kapılmasından değil aynı zamanda askıya alınmış adalet ve özgürlük özlemlerinin dirilmesinde bir kahramana dair umutlarından olduğu kanısını da güçlendirmektedir.

Bütün insanlarda olduğu gibi bir eşkıyanın da temel kaygısı var olmaktır. Her varoluş bir diğerinin ya da her “kahramanın yolculuğu” nun karşısında bir “anti-kahraman”ın da paralel bir yolculuğu başladığına göre, varoluş çabalarının bir çatışma üzerinden yürümesinin kaçınılmaz olduğu anlaşılacaktır. “Kahramanın öyküsü bir birey olarak var olma öyküsüdür”⁸⁵. Ancak kahraman bu öykü içinde en büyük ve en yenilmez olarak anlatıldığına tersine kahramanın yaptığı her şey onun için sıradan ve yapılması gerekenler olmalıdır. Bu noktada eşkıyalık, köylü toplumlarındaki baskıcı rejimlere belirli siyasi direniş biçimlerini kazandırarak, onları motive eden bir gerçekliğe dönüşebilmektedir.

Kahramanın üstesinden geldikleri, düşünceleri, davranışları onun değil halk nezdinde büyük ve önemli görülmelidir, çünkü kahramanı gelecek nesillere aktaracak ve destanlaştıracak, mitleştirebilecek tek unsur halkın kendisidir. “Campbell'a göre kahramanın yolculuğunun sonu, kahramanın yüceltilmesi değildir. Arayışın temel amacı insan için bir kurtuluş ya da vecit değil, bilgelik ve başkalarına hizmet etme gücü olmalıdır”⁸⁶. Kahraman için her zaman kendisi değil, diğerleri ön planda tutulmalıdır. Böyle olduğu sürece kahraman olmanın gerekleri yerine getirilir ve kahramanın ölümünden sonra da varlığı devam eder.

⁸⁴ Çobanoğlu, *a.g.e.*, 212.

⁸⁵ Akpınar, *a.g.e.*, 12.

⁸⁶ Akpınar, *a.g.e.*, 13.

2. KÜLTÜREL BAĞLAMDA EŞKIYALIK

2.1. Sözlü kültürde Eşkîyalık

Yazılı kültürleri az gelişmiş toplumların kendilerini en iyi ifade ettikleri kültür sözlüdür. Bellekleri, dil ve söylem üzerinden şekillenen bu toplumlar; hüznlerini ve sevinçlerini geçmişlerinden gelen sözlülükle ifade ederler. Bu ifade biçimi; âşıkla, ozanlar, pirlar, meddahlar ve dengbêjler ya da halktan herhangi bir kişi tarafından anlatı yoluyla günümüze kadar getirilmiş ve halen devam etmektedir. Eşkîya hikâyeleri bu anlatılara konu olan kahramanlık hikâyelerindedir.

Halk hikâyelerinde eşkiyalıkla ilgili anlatılara, metinlere ve araştırmalara bakıldığında, birçok coğrafyada, farklı zamanlarda ve varyantlarıyla karşımıza çıkan Köroğlu'nun en çok işlenen ve araştırma konusu olan kahraman olduğu söylenebilmektedir.

Fuzuli Bayat'a göre Köroğlu, "Anadolu varyantlarında kahraman, bir eşkiya, bir haydut, sosyal kaçıktır. Azerbaycan varyantlarının büyük bir kısmında o halktan biri, ezilenlerin savunucusu, adaletin koruyucusudur"⁸⁷. Köroğlu'nun eşkiyalığın yanı sıra bir halk ozanı sıfatı taşıdığı da söylenmektedir. Köroğlu hakkında birçok çalışması bulunan Cahit Öztelli, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'ne dayandırdığı bilgiyle, Köroğlu adında bir şairin varlığının kanıtlandığını ancak şair olanla eşkiya olanın aynı Köroğlu olup olmadığı konusunda bir netlik olmadığını aktarmaktadır⁸⁸.

Mustafa Akdağ, birçok bölgede anlatılan Köroğlu'nun Celâli isyanları döneminden bir reis olduğunu şu bilgilerle aktarmaktadır: "Elimizdeki vesikalara göre ilk tanınmış levend bölükbaşı, yahut daha uygun bir deyimle Celâli Reisi, Bolu ile Gerede arasında, 1581'den itibaren iki yüz kişilik bir grupla soygunculuğa başlayan ve Köroğlu efsanesinin kahramanı olan Köroğlu Ruşen'dir"⁸⁹. Akdağ'ın Köroğlu ile

⁸⁷ Fuzuli Bayat, *Köroğlu Destanı*, Ötüken Yayınları, Ankara, 2009, 91.

⁸⁸ Cahit Öztelli, *Köroğlu ve Dadaloğlu Hayatı Sanatı Şiirleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1962, 3.

⁸⁹ Mustafa Akdağ, *Türk Halkının Dirlik ve Düzenlik Kavgası*, Ankara, 1975, 298, (Akt: Mehmet Bayrak), *Eşkîyalık ve Eşkîya Türküleri Sosyal İsyancılık Geleneği ve Folklor*, Özge Yayınları, Ankara, 2014, 53.

ilgili aktardığı bilgilere benzer bilgileri Pertev Naili Boratav da *Köroğlu Destanı* adlı kitabında vermektedir.

Bayat, Köroğlu Destanı'nın dönemin ruhuna ve anlatıcıların yaşadığı toplum yapısının sözlü tarihlerindeki kahraman algısına göre değişikliklere uğradığını ve en önemli sebebinin Türklerin “en eski mitolojik kahramanı olan kurtarıcı Tanrıoğlu'nun zamanla sosyal adaleti sağlayan milli ve yerel kahramana dönüşmesi, etno-kültürel sistemde değişim ve yenilenmenin Köroğlu fenomenolojisi bağlamında izlenebilir olabilmesine”⁹⁰ bağlamaktadır. Değişen toplum yapılarının beraberinde toplumun zihin yapısını da değiştirebildiği düşünüldüğünde kahramanın da dönüşmesi doğal karşılanmalıdır.

Köroğlu'nun kim olduğu, ne zaman ve nerede yaşadığı üzerine kesin bilgiler mevcut olmasa da eşkıya olan Köroğlu'nun destan ve şiirleri sözlü kültür anlatıcıları olan âşıklar, ozanlar aracılığıyla günümüze kadar ulaşmıştır. Boratav, “o, ister yaşamış bir bahadır, ister efsanevi bir şahsiyet olsun, milletimin, zaman ve mekân içinde, bütün meziyet ve kusurlarını özünde toplayan kahramandır”⁹¹ söylemiyle Köroğlu'nu her yönüyle halkın kahramanı olarak yüceltmıştır. Boratav'ın, *Köroğlu Destanı*'nda Köroğlu'nun kahramanlığına vurgu yapıldığı, destanda en popüler olan “*Bolu Beyi*” ile ilgili olan ve halk tarafından en çok bilinen ve dillendirilen bölüm şöyledir:

Benden selam eylen Bolu ·Beyine

Muhabbeti düştü gönlüm evine

Eğerleyip Kır Atıma binmeden

Bolu şehri ataşlara yanmadan

Şimdi Kır Atıma biner aşarım

Sinesine eğri kılıç döşerim

Gürzün kösteğini kola takmadan

Bolu şehrin ataşlara yakmadan

⁹⁰ Bayat, *a.g.e.*, 36.

⁹¹ Pertev Naili Boratav, *Köroğlu Destanı*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1984, 12.

*Ben de Köroğluyum yolum salasın
Depretmeden demir yayın cıdasın*

*Göndersin Ayvazı göresim geldi
Göndersin Ayvazı göresim geldi*

*Göndersin Ayvazı göresim geldi
Alayları bölük bölük bölmeden*

*Göndersin Ayvazı göresim geldi
Kara Deniz gibi kaynar coşarım*

*Göndersin Ayvazı göresim geldi
Koç Kır Atı sağa sola yıkmadan*

*Koç yiğide arz ettirem sulasın
Oğlum Ayvaz seni göresim geldi⁹².*

Boratav, Köroğlu Destanı'nın sadece Türk coğrafyasına ait bir destan değil birçok Kafkas milletinde de anlatılan bir destan, özellikle Gürcü ve Ermeni halklarına nüfuz eden bir kahraman olduğunu ve Ermenice bir baskısının da varlığını belirtmektedir⁹³.

Çukurova bölgesinde halk hikâyeleri, masalları ve efsaneleri derleyen Yaşar Kemal'in dört cilt halinde yazdığı ve en çok bilinen romanı olan *İnce Memed* kitabındaki Memed adındaki kahramanın gerçek bir eşkıya olduğu bilinmektedir. Halil Dural İnce Memed'in Ödemiş'in Kurucaova deresi içindeki Kürtlerden Ali Kuşun oğlu olduğunu, bu Kürtlerle Çakırca Ahmet arasında bir macera geçtiğini, Çakırcalı Ahmet'in Memet'in amcası Osman'ı öldürdüğünü ve Memet büyüdüğünde intikam almak için Çakırcalı Ahmet'in oğlu Çakırcalı Mehmet'i öldürmek için dağa çıktığını⁹⁴

⁹² Boratav, *a.g.e.*, 189.

⁹³ Boratav, *a.g.e.*, 125.

⁹⁴ Halil Dural, *Bize Derler Çakırca 19. ve 20. Yüzyılda Ege'de Efeler*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, 81.

aktarmaktadır. Ödemiş'te öğretmenlik yapan Dural'ın İnce Memed ile ilgili derlediği türkü şöyledir:

İnce Mehmet'in Ödemiş'te Şayi olan Türkü

I

*İnce Mehmet aman martini takmış koluna
Selam verir efem hem sağına soluna
Emine hanım aman rastık çekmiş kaşına
Aman Beyler Beyler bu yer bana dar gelir
Bu gençlikte efem aman zulüm bana zor gelir.*

II

*İnce Mehmet aman inip gelir inişten
Her yanları efem görünmüyor gümüştan
Benim efem aman şimdi gelir cünbüştan
Aman Beyler Beyler avdan geldim yorgunum
Yorgun değilim ben güzele vurgunum*

III

*Sık sık öter aman Mezgimli'nin dibegi
Çifte atar aman yüzbaşının yüreği
Benim yârim aman ansının da bebeği
Aman Beyler Beyler ben ne olduğumu bilmedim
Eller gibi aman ben vademle ölmedim*

IV

*Bademiye ile Mezgimli'nin arası
Pek mi koykun aman İnce Mehmet'in yarası
Bu baskında aman Osmanlıya yüz karası
Akan çaylar çaylar kan göründü gözüme
Memileci kızı aman sürme mi çekmiş gözüne*

V

Sallanıyor aman mahkemenin dalları

*Kurşuni mavi aman İnce Mehmet'in şalvarı
Kasapoğlu aman vurmayın diye yalvarır
Aman dostlar dostlar ben ne olduğumu bilmedim
Bileydim de aman Velime de alaydım*

VI

*Baskın geldi Bademiyeye dayandı
Bu korkudan bütün köylü uyandı
İnce Mehmet aman silahına dayandı
Akan çaylar çaylar kan göründü gözüme
Benim yarım sürme mi çekmiş gözüne*

VII

*Bademiyede bir incecik kış oldu
Duyan duydu duymayanlara düş oldu
İnce Mehmet aman kara toprağa eş oldu
Aman Beyler Beyler bu yer bana dar gelir
Bu gençlikte efem aman (zulüm) ölüm bana zor gelir⁹⁵.*

İnce Memet'in, sözlü anlatı geleneğinde Çakırcalı Efe kadar ün yapmış bir eşkiya-efe olmadığı ancak Yaşar Kemal'in İnce Memet'i romanlaştırmasından sonra eşkiyalar arasında en baştaki yerini alan bir eşkiyaya dönüşmüş bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Sabri Yetkin'in yayıma hazırladığı Dural'ın kitabı, *Bize Derler Çakırca*'da, Çakırcalı'nın hayatı ve çarpışmaları yöre halkının anlatımlarıyla aktarıldığı önemli bir Çakırcalı çalışmasıdır. Kitapta Dural'ın Bayındırlı Mülazım Mehmet adında bir askerin anlatımıyla *Cevizalanı Müsademesi ve Tafsilatı (20 Mayıs 1326/1910)* ⁹⁶ başlığıyla naklettiği olayda, Çakırcalı ile çatışmaya giren askerin anlattıklarından yola çıkarak bu olay, bir çatışmayı anlatmanın dışında bilgiler de içermektedir. Anlatının içeriğinden, dönemin siyasal, ekonomik ve sosyal, hatta askeri durumunu ve anlatılan bölgenin coğrafi yapısını da öğrenmek mümkündür. Nakledilen olayda Çakırcalı'nın, o dönem Ege Bölgesi'nde bulunan İngiliz, Fransız ve İtalyan Devletleri tarafından kullanılmaya çalışıldığı belirtilmektedir.

⁹⁵ Dural, *a.g.e.*, 216.

⁹⁶ Dural, *a.g.e.*, 283.

Halk Kahramanı Olarak Eşkîya başlığında bahsettiğimiz Elo Dîno, Kürtlerin sözlü kültürlerinde önemli bir eşkıya motifidir. Elo Dîno'yu kültürün bir ögesi sayma girişimi elbette sadece eşkıyalığıyla açıklanabilecek bir durum değildir. Bugün ona atfedilen *Elo Dîno* ezgisi yaklaşık dört yüz yıldır bir halk oyunu formunda da var olmaktadır. Elo Dîno'nun tarif edilen eşkıya vasıflarının ötesinde bir kahramanlıkla anıldığı, diğer eşkıyalar gibi göçebe değil bir kasa sahip meskûn bir yaşamla dönemin güçlü Mîr'ine meydan okuyabilecek cesaretle olduğu söylenmektedir. Elo Dîno'nun isyan ettiği Mîr Mehemed onu savaşarak yenemeyeceğini anlayınca çok güzel bir kadınla Elo'yu oyuna getirdikten sonra öldürttüğü de halk tarafından aktarılmaktadır. Elo Dîno'nun ölümünü anlatan ve halk oyunlarında söylenen ezgi-ağıt şöyledir:

Elo Dîno

EloDîno, Elo Dîno,

Elo Dîno, Elî axayo

Simbêlreşo, xwînşêrino,

Elo Dîno, Eli axayo

Qesra Elê mermer gişte,

Birca Elê mermer gişte

Ewşûrê beran pişte,

Jaro Elo, Elî axayo

Qesra Elê navarêyo,

Birca Elê navarêyo

Dengê duşêran wêtêyo,

Jaro Elo bişûr çuyêyo

Dengê duşêran xweştê,

Jaro Elo bişûr geheşte

Türkçesi

Deli Elo, deli Elo

Deli Elo, ağa Elo

Kara-kaytan bıyıklı, sıcakkanlı

Deli Elo, ağa Elo

Eli'nin kasrı tümnden mermer

Tümnden mermer Eli'nin burcu

Belinde öyle bir kılıç ki

Yazık Elo, ağa Elo

Elo'nun kasrı yol üstündedir

Yol üstündedir Eli'nin burcu

İşte geliyor iki aslanın kükreme sesi

Yürüyor Elo kılıçla üstlerine

İki aslanın kükremesi hoş gelir ona

Yazık Elo, vardı kılıçla (ölüme)

Anadolu'nun her yerinden onlarca eşkıya türküsü ve hikâyesi derleyen Mehmet Bayrak, *Eşkîyalık ve Eşkîya Türküleri* kitabıyla eşkıyalık anlatıları ve türkülerini yazılı metne dönüştürerek eşkıyalığın sözlü kültürdeki kalıcılığına büyük katkı sunmuştur. Köroğlu, Dadaloğlu, Yıllanoğlu, Hekimoğlu, Çakırcalı, İnce Mehmet ve daha birçok eşkıyaya yakılan ağıt ve türküyü derleyen Bayrak, adını hiç duymadığımız ama geçmişte halk arasında sevilen sayılan eşkıyaların da hikâyelerini öğrenmemize yardımcı olmuştur.

Eşkîya anlatıları sadece türkü, şiir, destan veya ağıttan ibaret değildir. Eşkîya yaşadığı çevrede sosyal hayata da müdahale ettiğinden halk arasında birçok farklı konuda eşkıyalara dair anlatılar mevcuttur. Siirt ve Mardin bölgelerinde yaşayan Gercüş'ün Dereli (Ezdara) köyünden olan Hezniyé Muso (Muso'nun oğlu Hezni)

adındaki eşkıyanın bir olayı halk tarafından (muhafazakâr olan bölge halkının hoşuna giden bir olay olduğundan) hala gururla şöyle anlatılmaktadır:

Siirt'in Eruh ilçesine bağlı dağlık bir köye dinlenmek için giden Hezni, "kullateyn" denen köy havuzuna yıkanmak için gittiğinde karşı çeşmede yıkanan kadınların görüldüğünü fark eder. Köy erkeklerinin bu durumdan şikâyetçi olmadığını gören Hezni çok sinirlenir, havuzdan hışımla çıkar ve bütün köylüleri köy meydanına toplar. Köy meydanında o kadar sert bir konuşma yapar ki Hezni, üç defa büyük yemin ederek köylülere: Üç gün sonra tekrar bu köye geleceğini ve eğer kadın çeşmesinin etrafına duvar örülmemişse köyü başlarına yıkacakları tehdidinde bulunur. Hezni üç gün sonra köye döndüğünde çeşmenin etrafına iki-üç metre yüksekliğinde bir duvar örüldüğünü görür ve bu durum onu çok gururlandırır. Ekibindeki eşkıyalar bu durum karşısında Hezni'ye alkış bile tutarlar. Örülen duvarın adı *Hezni'nin Duvarı* olarak hala anılmaktadır⁹⁷.

Başvurduğum sözlü kaynağım, Hezni'nin kimsenin namusuna göz dikmediğini, haksız yere kimseyi öldürmediğini iyi bir eşkıya (mahkûm⁹⁸) olduğunu ancak çok zor durumda kaldığında köylülerin hayvanlarını kesip yediğini söylemekteydi. Biz burada tamamen olmasa da Hezni'nin, Hobsbawm'ın tarif ettiği "sosyal eşkıya" kategorisine girdiğini de söyleyebilmekteyiz. Nitekim genelde olumlu yönleriyle halk anlatılarına mazhar olan eşkıyalar bu kategoriye girmektedir.

Sözlü anlatıların vazgeçilmez unsurlarından olan destanların kahramanlardan beslendiği ve bu kahramanları en çok halkın sahiplendiği düşünüldüğünde, eşkıyanın destanlarda kendisine yer bulabilmesi zor olmayacaktır. Çünkü eşkıya halkın içinden çıkmış ve bütün gücünü, cesaretini halktan alan kahramanlardandır.

2.2. Yazılı Kültürde Eşkîyalık

Yazıya aktarılan sözlü kültür ürünleri yazıya geçirilmiş olsa da bu ürünler sözlü kültür ürünleri olarak kalır. "Destanlar, maniler, olağanüstü halk hikâyeleri, söylenceler yazılı dilde de yaşamaktadır. Yazılı dildeki roman ve öyküler sözlü dilin

⁹⁷ Aktaran: Nazım Yağız, Kurtalan/Siirt, 58 yaşında.

⁹⁸ Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde eşkıyalara mahkûm denmektedir.

kültürel öğeleri üzerine kurulmuş ve gelişmiştir”⁹⁹. Yazılı kültürün hiçbir ürünü sözlü kültür katmanını aşarak oluşabilecek yetkinliğe sahip değildir. Bugün yazılı kültürün parçaları olan çağdaş edebiyat türlerinde eşkıyalığın işlendiği eserlerin kaynağında sözlü gelenek anlatıları yatmaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren edebiyatın çekici konusu haline gelen eşkıyalık 1950’lerden sonra köy edebiyatının da revaçta olmaya başladığı dönemle birlikte romana, öyküye, şiire, tiyatro oyunları ve sinema senaryolarına daha fazla konu olmuştur.

Sabahattin Ali, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi önemli yazarların eserlerinde ele aldığı eşkıyalar, Dünya edebiyatında da haydut adıyla birçok yazarın ilgisini çekmiştir. Schiller’in *Haydutlar* (1781) adlı tiyatrosu ve Kleist’in *Michael Kohlhaas* (1810) romanı, Alman edebiyatının eşkıyalıkla (haydutluk) ilgili başlıca eserlerindedir. İngiliz edebiyatında Robin Hood yoğun bir şekilde işlenen haydut olmuştur. Hobsbawm’ın, en sağlıklı toplumsal eşkıya tasviri dediği, Çek yazar Ivan Olbracht’ın *Nikola Shehaj* (1933) romanı eşkıyayı konu edinen eserler arasında gösterilebilir. Yine Hobsbawm, Yaşar Kemal’in *İnce Memed* (1955) romanını mükemmel diye nitelendirirken klasik eşkıya romanı elbette Çinlilerin *Şuihu Juan* (1983)’idir¹⁰⁰ yorumunu yapmaktadır.

Eşkıyalıkla ilgili Türkiye’deki edebi metinlere bakıldığında, Ömer Seyfettin’in yazdığı *Yalnız Efe* (1919) hikâyesi Türk edebiyatında eşkıya konulu ilk edebi metin sayılmaktadır. Pertev Naili Boratav ile Cevdet Kudret’in bize aktardığı bilgilerden, *Kuyucaklı Yusuf* (1937)’ un bir üçlemenin ilk cildi olarak yazıldığını ve Yusuf’un bir eşkıya olarak işleneceği ikinci cildin *Çineli Kübra* adını taşıyacağını öğrenmiş bulunuyoruz¹⁰¹. Bu bilgi Sabahattin Ali’nin romanlarında eşkıyanın, konu olduğunun ya da olacağının ve Ali’nin Türk edebiyatında eşkıya romanı yazmış olacağının bilgisini vermektedir.

⁹⁹ Günay, *a.g.e.*, 90.

¹⁰⁰ Hobsbawm, *Eşkıyalar*, 281.

¹⁰¹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 44-102.

Berna Moran'a göre, başkaldıran insanın romanını yazmak isteyen ve yazarken, çok iyi bildiği folklorumuzdan ve sözlü edebiyatımızdan yararlanan Yaşar Kemal'in yapıtlarıdır¹⁰². Yaşar Kemal'in eşkıyalıkla ilgili en çok bilinen eserleri *İnce Memed* ve *Çakırcalı Efe* (1972) olsa da, Kemal birçok eserinde eşkıyalık simgesini yan karakterlere yükleyerek, eşkıyaları haksızlığa karşı başkaldıran bir figür olarak kullanmıştır.

Sabahattin Ali'nin *Çakıcı'nın İlk Kurşunu* (1940)'nu uzun bir hikâye, Yaşar Kemal'in ise *Çakırcalı Efe*'yi bir roman olarak yazdığı bilinmektedir. İki yazar tarafından da yazmaya değer bulunan Çakırcalı Mehmet Efe ismindeki eşkıya, sadece bu iki yazarın değil başka yazarların da eserlerinde ana kahraman olarak kaleme alınmıştır. Ancak Sabahattin Ali ve Yaşar Kemal'in yazdıklarının okuyucu ve eleştirmenlerin daha çok ilgisini çektiği açıktır. Ali ve Kemal'in Çakırcalı Efe'lerinin bilgilerini Türkan Gözütok şöyle karşılaştırmaktadır:

Çakırcalı Mehmet Efe'yi ve maceralarını edebiyata taşıyan iki tanınmış yazar da Sabahattin Ali (1907-1948) ve Yaşar Kemal (1922-2015)'dir. Sabahattin Ali'nin terekesi arasında bulunan bu hikâyeyi Nükhet Esen ve arkadaşları yeni harflere aktarmış ve yayıma hazırlamıştır. Onun verdiği bilgiden ve Sabahattin Ali'nin hayat hikâyesinden hareketle, bu hikâyenin, muhtemelen 1930-1940'lı yıllarda kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Bu tarih, o yıllar basımında izini sürebildiğimiz, Çakırcalı'nın efsaneleşen hayatına ilginin artmasıyla da örtüşmektedir. Yaşar Kemal, *Çakırcalı Efe*'nin eşkıyalık serüvenini üç devre diyebileceğimiz devrelerde ele alır. Bunların ilki, eşkıyalıkta "toy"luk dönemi diyebileceğimiz ilk dönem; ikincisi, "olgunluk" dönemi diyebileceğimiz ustalık dönemi ve üçüncü dönemse *Çakırcalı Efe*'nin "öldürülüşü" dönemidir¹⁰³.

Sabahattin Ali ve Yaşar Kemal eşkıya olgusunu "sosyal eşkıya" kavramı çerçevesinde eserlerine konu etmişlerdir. Ancak bu ortak bakış Kemal Tahir için söylenemez. Hobsbawm'ın ve Barkey'in karşıt görüşlerinin benzerini Yaşar Kemal ve Kemal Tahir'de de görmekteyiz. Birçok araştırmacı Yaşar Kemal'in Hobsbawm'ın romantik bakışını Kemal Tahir'in ise Barkey'in muhafazakâr bakışını edebiyat

¹⁰² Moran, *a.g.e.*, 44-102.

¹⁰³ Türkan Gözütok, *a.g.m.*, 56-63.

dünyamıza taşıdıklarını belirtmişlerdir. “Köy romanının ikinci döneminden itibaren “popüler bir konu” olmaya başlayan eşkıyalığın konu edildiği romanların en bilinenleri Yaşar Kemal’in *İnce Memed*’iyle, Kemal Tahir’in *Rahmet Yolları Kesti* adlı eserleridir. Eşkıyalığı konu edinen diğer romanlar”¹⁰⁴ iki yazarın oluşturduğu yoldan gitmişlerdir. Yaşar Kemal ve duygudaşları, Hobsbawm’ın tarif ettiği sosyal eşkıya motifini işlerken, Kemal Tahir ve fikirdaşları ise Barkey’in zorbalara dediği eşkıyaları konu almaktadır.

Türkiye Defteri Dergisi’nde eşkıyalık üzerine yapılan özel sayıda, Yaşar Kemal ile Kemal Tahir eşkıyalık olgusu ilgili görüşlerini tartışmışlardır. Eşkıyalığı birçok yönüyle ele alan ve yankıları günümüze kadar devam eden tartışmanın ana hatlarını Behçet Güteryüz şu şekilde toparlamaktadır:

Devlet, köylü, sanat ve başkaldırı gibi başlıkların üzerinden yapılan tartışmada Tahir, eşkıyaları düzen bozucu haydutlar olarak görürken, eşkıyalığın saraya yakın saz şairlerinin söylediği destanlar ve halk türküleri sayesinde abartılarak yayıldığını belirtmektedir. Bu nedenle eşkıyalığın sanatla ilişkisini küçümseyen Tahir’in aksine Yaşar Kemal, eşkıyalığın evrensel bir direniş biçimi olduğunu dile getirir ve eşkıyalık ruhunun tarihsel açıdan farklı zamanlarda farklı biçimlerde ortaya çıktığını ifade etmektedir.¹⁰⁵

Moran, Yaşar Kemal’in ilk romanı olan *İnce Memed*’in konusunu seçerken “soylu eşkıya” hikâyesi geleneğinden esinlendiğini, edebiyatımızdaki *Koroğlu*, *Yalnız Efe*, *Çakıcı Efe* gibi, halkın içinden çıkmış ve zalim beylere, ağalara karşı yoksul halkı koruyan eşkıya figürü yalnız Türkiye’de değil tüm dünya edebiyatında görülür. “Bundan ötürü *İnce Memed* yalnız “Türk soylu” eşkıyalarıyla değil, çeşitli ülkelerin, Robin Hood, Billy The Kid, Jesse James gibi efsaneleştirilmiş haydutlarıyla akraba sayılır”¹⁰⁶ tespitiyle, Kemal’in yazdığı eşkıyaların evrenselliğine vurgu yapmaktadır.

¹⁰⁴ Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Köy Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, (Akt: Türkan Gözütok, 53).

¹⁰⁵ Behçet Güteryüz, *Türk Sinemasında Taşra* (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilim Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2013, 125.

¹⁰⁶ Moran, *a.g.e.*, 104.

Eşkıyanın bir diğer karşılığı Ege Bölgesi’nde efedir. Türkiye’deki edebiyat yazarlarının da en çok kaleme aldığı eşkıyalar efelerdir. Murat Sertoğlu da, Ege bölgesinde ünlenen, adı Avrupa’da ilgi uyandıran, döneminde kimilerine göre bir “halk kahramanı”, kimilerine göre “zalim”, yöneticilerin başına bela bir eşkıya olarak görülen, Çakırcalı Mehmet Efe üzerine üç roman yazmıştı: *Çakırcalı Mehmet Efe* (1941), *Çakırcalı Mehmet Efe Nasıl Vuruldu* (1941), *Çakırcalı Efe’nin Maceraları* (1947)¹⁰⁷. Sertoğlu’nun kaleme aldığı efe romanları Yaşar Kemal’in romanlarından önce yazılmışsa da, Kemal’in eserleri kadar ilgi görmemiştir.

Geleneksel bir anlatı türü olan eşkıyalık, Cumhuriyet’ten sonra Türk edebiyatının hem klasik hem de modern yazarları tarafından yoğun işlenen konularından olmuştur. Osman Cemal Kaygılı *Eşkîya Güzeli* (1925) adlı bir hikâyeye, ‘Koroğlu (1969) ve Orhan Asena, *Atçalı Kel Mehmet* (1971) tiyatro oyunlarını, Ahmed Arif *Rüstemo* (1948) şiirini kaleme almışlardır. Kırsal bölgelerde eşkıyalığın varlığıyla eş zamanlı ya da bitişinden sonra Haldun Taner’in yazdığı ünlü oyunu *Keşanlı Ali Destanı*’nı ve 1990’ların İstanbul’unun varoşlarında yaşayan insanların şiddetli dramlarını onların jargonuyla kaleme alan Metin Kaçan’ın nadide eseri *Ağır Roman*’ı şehir eşkıyalarının konu edildiği romanlara örnek gösterilebiliriz.

Eşkıyalık etraflıca yaygınlaştıktan sonra herkesin kendine göre yazdığı, çizdiği bir popülerlik kazanmıştır.

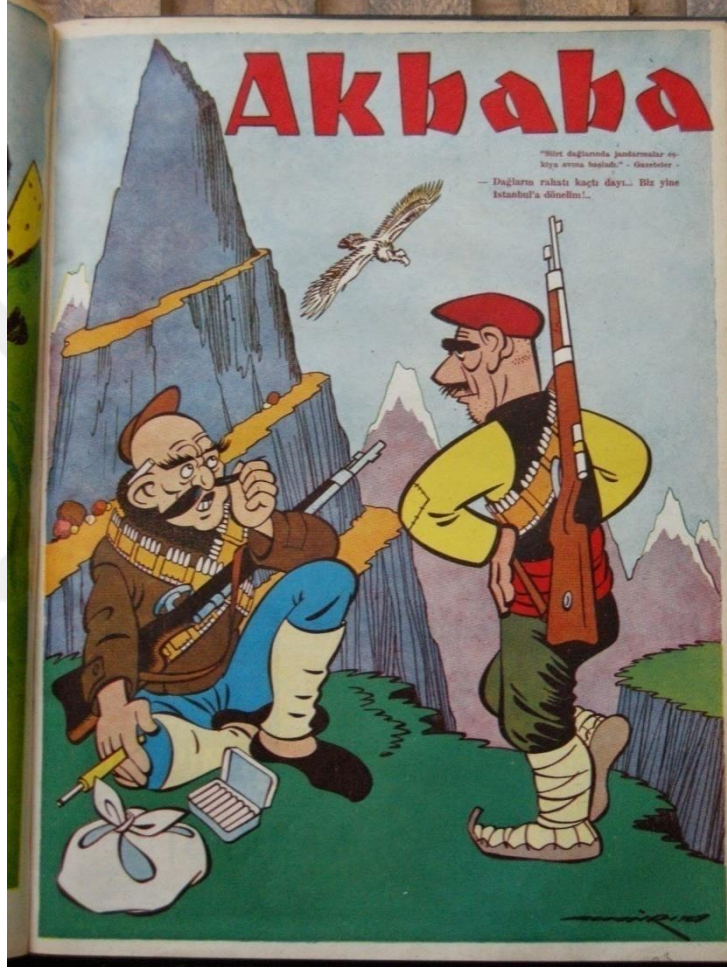
“1950’lerden itibaren ulusal gazete yazılarının gözde temalarından biri, Doğu bölgelerinde şekavet vakalarının artışı meselesiydi. Dönemin *eşkîya romantizmi* akımını takip eden birçok köşe yazarı, geç Osmanlı dönemi eşkıyalarını önce gözde bir nostaljik tema olarak daha sonra bilimsel bir araştırma konusu olarak ele almışlardı”¹⁰⁸.

Gazete ve dergilerin eşkıyaların olduğu bölgelere muhabirler göndererek onlarla röportaj yapmaları ve onları karikatürize etmeleri eşkıyaların halktaki ilgisini arttırmıştır. Eşkîya hikâyeleri dizi halinde gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. “Kürt eşkıyalarının en gözde simgelerinden biri haline gelen Koçero, 1962 yılında basında

¹⁰⁷ Turan Tanyer, “1950’li Yıllarda Türk Sinemasının Efeleri”, *Kebikeç Dergisi*, 34, İstanbul, 2012, 211.

¹⁰⁸ Özcan, *a.g.e.*, 110.

öylesine geniş yer kaplamıştı ki *Milliyet Gazetesi*, Başbakan İsmet İnönü ile birlikte “yılın adamı” ilan”¹⁰⁹ etmiştir. Akbaba dergisi eşkıya karikatürlerini en çok çizen dergilerin başında gelmekteydi. Bu popüler ve ilgi çekici olguyu (olumlu ya da olumsuz aktarımla) hiç kimse es geçmek istemiyordu.



5 Ocak 1962, Akbaba

¹⁰⁹ Özcan, *a.g.e.*, 205.

2.3.Elektronik Kültürde Eşkivalık

Halk anlatı ürünü olan eşkıyalık; önce yazılı kültüre, elektronik kültürün yaygınlaşmasıyla da çeşitli filmlere, televizyon programlarına ve belgesellere de konu olmuştur. Hobsbawm, “tarihsel kaynak olarak bunların hiçbirine güvenilmez, ancak eşkıya atmosferinin yansıtılmasında iyi çalışmalar olarak”¹¹⁰ gördüğü, V. De Seta’nın, *Banditi ad Orgosolo* (1961) ile Francesco Rosi’nin *Salvatore Giuliano* (1962) filmlerini örnek göstermektedir. *Robin Hood*, *Billy The Kid*, *Jesse James* filmleri, eşkıyaları hırsız ve katil olarak gösteren Japon yönetmen Akira Kurosava’nın *Yedi Samuray* (1954), Gillo Pontecorvo’nun *Kanlı Ada* (1969) filmleri ve Amerikan Western sinemasının hemen hemen bütün filmleri eşkıya (haydut) filmleri arasında gösterilebilir. Kırsala ait geleneksel bir kavram olan eşkıyalık şehirlerde de geleneksel kodların üstüne inşa edilmiş bir biçimde mafya, gangster ve kabadayı gibi isimlerle devam etmiştir.

Bir dönem İtalya’nın Sicilya Bölgesi’nde yaygın olan eşkıya olayları daha sonra ismini dünyada İtalyan mafyasına dönüştürerek varlığını sürdürmüştür. Sicilya’dan tipik bir kan davası nedeniyle Amerika’ya göç eden bir çocuk olan Don Vito Corleone ve ailesinin hayatını anlatan *Baba* (1972) filmi bir eşkıya uzantısı olan mafya filmlerine örnek gösterilebilir. Bu tür filmlerin işlenmesine, dünyadaki savaşırlardan dolayı göç edenler veya kan davası gibi nedenlerle kendi ülkesi içindeki başka bir şehre göçenlerin beklentilerinin sinemaya yansması ve bunun sinema piyasasını canlandırabilme etkisine sahip olması neden olmuş olabilir. Gülseren Güçhan’a göre sinema sanatının bu yöneliminin ifadesi şu biçimdedir:

Sinema, iletileri ile geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratma işlevine sahip olan kültürel yaşama biçim(ler) verebilen güçlü bir sanattır, kitle iletişim aracıdır; ait olduğu toplumun/kültürün bazen doğrudan, bazen de dolaylı ve karmaşık bir yansımasıdır. Çünkü tüm filmler yaratıcılarının bilgi ve deneyimleri ile olduğu kadar bu filmleri görmek isteyen geniş halk kitlelerinin de eğilim ve istekleri sonucu ortaya çıkmaktadır.¹¹¹

¹¹⁰ Hobsbawm, *Eşkivalar*, 282.

¹¹¹ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitapevi, Ankara, 1992, 5.

Türkiye’de sinemanın eşkıya filmlerine yer ayırması da dünyada olduğu gibi “toplumsal değişimlerin” meydana geldiği ya da feodalite kurumunun değişmezliğinin köylüdeki baskısının devam ettiği dönemlere denk gelmektedir. Bu olguların varlığı çerçevesinde sinemanın da kamerasını halka doğru çevirmesi ve halkın beklentilerine cevap olabilecek bir dil ve bir kahraman yaratması gerekmektedir. “Burada sinemanın romantik gösteri unsuru ortaya çıkacak ve cesur, iyi, doğru, kahraman eşkıyalar sinemada yerini alarak, çeşitli tarihsel kahramanlık hikâyelerine, mitlere ve halk masallarına dayanan eşkıya ve efe filmleri Yeşilçam’ın”¹¹²uzun süre faydalanacağı ve vazgeçemeyeceği bir geleneksel anlatı türünün altı çizilecektir.

Eşkıyalığın ya da efeliğin, Türk sinemasında yoğun işlenmeye başladığı dönem, toplumsal gerçekçi, halk ve milli sinema hareketlerinin kapsadığı dönemlere kadar uzanmaktadır. Bu üç sinema hareketi de kaynağını taşradan, köyden veya muhafazakârlıktan almaktadır. “Yeşilçam’ın eşkıya öyküleri külliyyatında kayda değer bir yeri teşkil eden isim Yılmaz Güney’dir. Hem oyuncu hem senarist hem de yönetmen olarak bu türün kanonik oluşumuna yaptığı doğrudan katkı bu filmlerin farklı bir minvalde değerlendirilmesini gerektirmektedir”¹¹³.

Hobsbawm’ın tarif ettiği ‘soylu eşkıya’ tipinin yansımalarının görülebileceği 1964-1971 yılları arasında Güney’in, yönettiği, oynadığı, ya da senaryosunu yazdığı bilinen 12 filmi: *Kamalı Zeybek* (1964), “Rouben Mamolian tarafından 1944 yılında yönetilen *Zoro’nun İşareti* adlı filmde uyarlanan”¹¹⁴*Kara Şahin* (1964), ünlü Kürt eşkıyası Koçero’nun hayatından uyarlanan *Koçero (Dağların Taçsız Kralı)* (1964), *Yaralı Kartal* (1965), *Davudo* (1965), *Kerimo (Anası Yiğit Doğurmuş)* (1965), *Hudutların Kanunu* (1966), *Eşkıya Celladı* (1967), *İnce Cumali* (1967), *Kozanoğlu* (1967), *Aç Kurtlar* (1969), *Ağıt* (1971) ’tır. Güney’in bu filmlere paralel olarak çektiği ya da oynadığı şehir mafyası filmlerine de bakıldığında “soylu” bir karakter yapısı üzerinde yoğunlaştığı gözlenmektedir.

Eşkıya filmleri her ne kadar nicel olarak Yılmaz Güney tekelinde görünse de, diğer sinemacılar da eşkıya filmlerini yapmada geri durmamışlardır: Fikret Hakan’ın

¹¹² Güleriyüz, *a.g.e.*, 126.

¹¹³ Güleriyüz, *a.g.e.*, 127.

¹¹⁴ Agâh Özgüç, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, 64.

canlandırdığı *Atçalı Kel Mehmet* (Asaf Tengiz, 1964), *Dokuz Dağın Efesi* (Metin Erksan, 1958) ve *Muradın Türküsü* (Atıf Yılmaz, 1963) filmleri bilinen eşkıya-efe filmleri arasında gösterilebilir. “Anadolu’nun Batısı efeleri, Doğusu eşkıyalığı hikâyeleştirmekte, ancak bu farklı sınıflandırmaya karşın türün kendine özgü kalıpları eşkıyalığın ortak saikleriyle”¹¹⁵ sinemada buluşabilme olanağına kavuşuyordu.

Nurullah Tilgen’e göre efe, daha sinemada efelerin görüldüğü konulu filmler ortaya çıkmadan bir çizgi filmin hikâyesinde işlenmişti. “Güzel Sanatlar Akademisi’nde iki genç, 1946’da zeybek tipi üzerine resimler hazırlamışlar ve filme almışlardı. Bir efenin etrafında gelişen olayların tema olarak ele alındığı ilk film, Şadan Kamil’in *Efe Aşkı*’dır”.¹¹⁶

Yaşar Kemal’in ünlü eşkıyası *İnce Memed*’in tüm popülerliğine rağmen henüz Türkiye’de çekilmemesi ortada dururken Yugoslav yönetmen Peter Ustinov tarafından *My Hawk Memed* (1984) adıyla çekilen tek film olma özelliğine sahiptir.

Eşkıyalığın son demlerinde sinemanın komedi türüne de dâhil olduğu görülmüştür. Atıf Yılmaz’ın yönettiği ve başrolünde komedi filmlerinin meşhur yüzü Kemal Sunal’ın oynadığı *Salako* (1964), Ertem Eğilmez’in *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1969) ve Kartal Tibet’in yönettiği *Davaro* (1981) filmlerinde, hem Doğu’daki feodal düzene hem de eşkıyalık olgusuna yaptıkları dokundurmaları alaycı bir dille yapmışlardır.

¹¹⁵ Güteryüz, *a.g.e.*, 127-135.

¹¹⁶ Tanyer, *a.g.m.*, 210.



Komedi Türüne Örnek Olan Film Afisleri: *Salako* (1974) ve *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979)

Tam eşkıya filmleri bitti derken Yavuz Turgul, *Eşkîya* (1996) filmini sinema sektörüne armağan ederek beyaz perdede unutulmuş bir halk kahramanı olan eşkıyayı yeniden hatırlamamıza vesile olmuştur. Ancak bu eşkıyayı diğerlerinden ayıran birçok fark da bu filmde kendini göstermiştir. Filmin ana karakteri Baran (Şener Şen), taşranın ve aynı zamanda şehir eşkıyasıyla (mafya) tanışan türünün son örneği olarak sinema izleyicisinin hafızasında yerini almıştır. Ancak *Eşkîya* filminden çok önce Sami Ayanoğlu'nun yönetmenliğini ve başrol oyunculuğunu yaptığı *Soygun* (1953) adlı film, bir dönem eşkıyalık yapmış bir eşkıya grubunun şehre göç etmeleri temasını işler¹¹⁷. Eşkîyaların başı olan Karadereli İsmail, eşkıyalık döneminde kötü bir figür olarak karşımıza çıkarken, eşkıyalığı bırakıp şehre taşındıktan sonra da mafyatik tavırlarla zengin tüccar ve bürokratlara şantaj yapmaktadır.

Eşkîyalar, elektronik kültürün sadece sinema sanatında işlenen kahramanları olmamışlardır. Eşkîya türküleri birçok halk ozanının plaklarında, kasetlerinde, kamera çekimlerinde kayda alınarak günümüze kadar getirilmiştir. TRT kayda alınan bu eserler için devasa bir arşiv oluştururken, günümüz internet dünyasının (youtube gibi) bazı siteleri bu ozanlara ait türküleri dinleme ve izleme imkânı sunmaktadır. Ünlü halk

¹¹⁷ Özcan, *a.g.e.*, 51.

ozanı Neşet Ertaş'ın babası Muharrem Ertaş TRT'de okuduğu Dadaloğlu'nun, *Ferman Padişah'ın Dağlar Bizimdir* şiirini bozlak makamında söylemiştir.

Elektronik kültürün birçok aracıyla kayda alınan eşkıya hikâyelerinin, bu araçlar sayesinde çok uzun bir süre unutulmaması da sağlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında elektronik kültür araçlarıyla kayda alınan sözlü kültür eserlerine, performans faktörü de dâhil edildiğinden, bu eserlerin icrasında sözlü kültürden çok uzaklaşmadığını söyleyebilmekteyiz. Ancak yazılı kültür ile kayda alınan eserler için aynı şeyi söylemek mümkün değildir.



3. YAVUZ TURGUL SİNEMASI VE EŞKIYA FİLMİ

3.1. Yavuz Turgul Sineması

1946 yılında İstanbul'da doğan Yavuz Turgul, sinemayla tanışmadan önce gazetecilik ve editörlük yapmıştır. Turgul, Ertem Eğilmez'in desteğiyle 1976'da *Arzu Film*'e senaryo yazmaya başlamış ve Türkan Şoray'ın başrolünü üstlendiği *Sultan* (1978) filminin senaryosuyla dikkat çekmiştir. Komedi türünde, Türk sinemasının en iyi örnekleri arasında sayılan Sinan Çetin yönetmenliğindeki *Çiçek Abbas* (1982) ve Nesli Çölgeçen yönetmenliğindeki *Züğürt Ağa* (1985) filmlerinin de senaristliğini yaparak daha görülür hale gelen Turgul, 1984 yılında Ahmet Muhip Dranas'ın ünlü *Fahriye Abla* şiirini sinemaya uyarlamış ve yönetmen koltuğuna da geçmiştir.

Türk sinemasının sayılı yapımları arasında gösterilen *Muhsin Bey* (1986), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) ve *Gölge Oyunu* (1992) filmlerini yöneten Turgul, *Muhsin Bey*'le beş; *Gölge Oyunu*'yla dört farklı ödül olmak üzere toplam dokuz ödül kazanmıştır. Bu başarılarından sonra bir yapım şirketi kuran Turgul, filmografisinin en çok tanınan ve izlenen filmi olan *Eşkuya* (1996) filmini çekmiştir. Film 1996'da Oscar'a aday gösterilmiş ve bu sayede geniş bir izleyici kitlesine kavuşmuştur. Yavuz Turgul'un senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı filmler kronolojik olarak şunlardır:

- 1976 – Tosun Paşa (Senarist)
- 1978 – Sultan (Senarist)
- 1979 – Erkek Güzeli Sefil Bilo (Senarist)
- 1979 – Banker Bilo (Senarist)
- 1981 – Davaro (Senarist)
- 1981 – Hababam Sınıfı Güle Güle (Senarist)
- 1981 – İffet (Senarist)
- 1983 – Aile Kadını (Senarist)
- 1983 – Şekerpare (Senarist)
- 1984 – Fahriye Abla (Senarist ve Yönetmen)
- 1987 – Muhsin Bey (Senarist ve Yönetmen)
- 1990 – Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (Senarist ve Yönetmen)

- 1993 – Gölge Oyunu (Senarist ve Yönetmen)
- 1996 – Eşkiya (Senarist ve Yönetmen)
- 2005 – Gönül Yarası (Senarist ve Yönetmen)
- 2010 – Av Mevsimi (Senarist ve Yönetmen)
- 2017 – Yol Ayrımı (Senarist ve Yönetmen)

İlk bakışta Yavuz Turgul sinemasının Türk sinema endüstrisine, diğer bir deyişle Yeşilçam'a birbirine yakın tarihte çekilmiş olan komedi türünde senaryolar kazandırdığı açıktır. Buradan çıkarılacak yargı, Yeşilçam'ın 1970 – 1980 arası kültürel ortamda odağını “eğlenceye” yöneltmesidir. Dönemin popüler türünün komedi olduğu sinema sektörüne Yavuz Turgul da ayak uydurmuş ve senaryolarını buna göre şekillendirmiştir.

Türkiye özelinde söylenecek olursa, komedi türünün varlığı ve yükselişi mevcut toplumsal gerçekliklerden hoşnutsuzluğun ifadesi olduğu gibi, söz konusu hoşnutsuzlukları güldürü adı altında anakronik bir biçimde izleyiciye “unutturma” anlamı da taşımaktadır. Yeşilçam'ın da böylesi bir amaç benimsediği söylenebilir. Çünkü 1970 – 1980 arası dönemde toplumsal gerçeklikler Türkiye için pek de iç açıcı değildi. 1971'de Muhtıra verilmiş ve anayasa değiştirilmişti. Bu olaydan sonra Türkiye'de ciddi değişimler yaşanmış, ekonomiden siyasete, kültürel alandan toplumsal yaşantıya kadar birçok durum yön değiştirmişti. Sözelimi, politik sahada kitlesel gösteriler düzenleniyor, öğrenciler arasında görüş ayrılıkları sebebiyle çatışmalar oluyor, koalisyon hükümetleri kuruluyor ve dağılıyordu. Kültürel alanda ise toplumcu gerçekçilik ağırlığını ortaya koyuyor ve sanat ürünlerini toplumsal bağlamda açıklayan eleştiriler ve görüşler ortaya konuyordu. Görüldüğü üzere, yukarıdaki filmler bakımından söylenecek olursa, sinema ile kültürel alan arasında büyük bir fark vardır. Dolayısıyla komedi türünün yükselişi bu açıdan değerlendirildiğinde, bu türün Türkiye'de hem hoşnutsuzluklardan kaçınma hem de eğlendirme aracı olarak işlev gördüğü söylenebilir. O halde Turgul'un sinema ile tanıştığı dönemlerin ileride yapacağı işlerde ne denli etki sahibi olduğu kestirilebilir.

Bilindiği üzere 12 Eylül 1980'de Türkiye Tarihi içinde özgül bir konumu olan radikal bir askeri darbe gerçekleşti. Askeri darbeden sonra Türkiye için büyük değişimlerin yaşandığını söylemek yerinde olacaktır. Hatta bazı yorumculara göre,

“1980’li yıllar Türkiye’de gerçek anlamıyla, II. Cumhuriyet dönemini açma girişimi olarak da nitelenebilir.”¹¹⁸ Çünkü askeri darbe yeni bir toplum modelini tahayyül ediyordu. Bu tahayyül gelecek on yıllarda Türkiye’nin kendini içinde bulacağı birtakım sorunların oluşmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda, kültürel ve sanatsal edimler, içinden çıktığı toplumun elbisesini taşır –bunda, eserlerine yön veren sanatçıların perspektifleri etkilidir. Sanatçılar, toplumun üyesi oldukları için, toplumsal alanda meydana gelen değişimlerden ve kültürel sahanın kodlanmışlıklarından azade düşünülemez. Askeri darbeden sonra oluşturulan baskı atmosferi, kültürel disiplin, toplumu dizayn etme çabası, Turgut Özal’ın Yeni Sağ’ının liberal ekonomiye açtığı kapı ve bu ekonomik programın bireye atfettiği tüketici rolü; 1980’lerde Türkiye’nin kültürel ve sanatsal sahada uğraşacağı sorunların habercisi olarak görülebilir.

Bu iklim içerisinde Yavuz Turgul, yönetmenliğini bir uyarılma senaryo ile sınar. Bu anlamda hâlâ bir Yavuz Turgul Sineması tabirinden bahsedilemez. Yönetmenin ilk filminin senaryosunun kendisine ait olmadığını ve politik bir içerikten yoksun olduğunu göstermek anlamlı olacaktır. Bu anlam, yukarıda öne sürülen “kültürel ve sanatsal edimlerin, içinden çıktığı toplumun elbisesini taşıdığı” savının kanıtıdır bir nevi; çünkü *Fahriye Abla* filmiyle yönetmen politik olana karşı bir kayıtsızlık içerisinde. Bunun ardından *Muhsin Bey* gibi önemli bir filmin yönetmenliğini yapan Turgul, sonraki filmlerde işleyeceği temaların ipuçlarını seyirciye verir gibidir. Sinem Evren Yüksel’in sözleriyle, “Yavuz Turgul, filmlerinde geleneksel-modern, eski-yeni, Doğu-Batı gibi karşıtlıkları” izlemek edinir ve bu kavramların çatışmasını ortaya serer.¹¹⁹ *Muhsin Bey* filmiyle Yavuz Turgul, arabeskin yükselişine bağlı olarak toplumun bir yönünü Muhsin Kanadıkırık adlı musikişinas bir yapımcı ile Urfa’dan türkücü olma hevesi ile gelen Ali Nazik karakterleri üzerinden gösterir. Muhsin Kanadıkırık, burada geleneği temsil ederken, Ali Nazik o dönemde popüler olarak kabul gören arabeski temsil eder. bu sayede bu film aracılığıyla kültürel erozyon yaşandığı fikri bir tema olarak belirir. Gerçekten de Yavuz Turgul

¹¹⁸ Ali Gevgilili, *Kemalizm ve Bonapartizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, 1967.

¹¹⁹ Sinem Evren Yüksel, “Yavuz Turgul Sinemasında Toplumsal Değişim ve Kriz Anlatısı”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 2013, 282.

Filmografisinde Türkiye'deki toplumsal dönüşümler rahatlıkla izlenebilir. Aslına bakılacak olursa 1980'den sonra, eleştirel görüş aksak iktisadi düzlemde kültürel düzleme kaydığından dolayı bu yorum yapılabilir. Turgul'un da kamerasını kültürel düzlemdeki aksaklıklara çevirmiş olması dönemin ruhu ile doğrudan ilgilidir. Bu bağlamda, Turgul sinemasının zirvesi olarak görülen *Eşkîya* filmini gündeme getirmek yararlı olacaktır. 1996'da çekilen Urfa Viranşehir Cezaevi'nden başlayarak İstanbul'un köhne sokaklarının bulunduğu Tarlabası'na kadar uzanan çeşitli hayatları, ortak acıları ve en önemli teması olan göçü anlatır.

Filmin başrolünü üstlenen Şener Şen, eski bir Kürt eşkıyasını canlandırır. Hapisten çıkan eşkıya (Baran), memleketine döner ve oradakilerin çoğunun İstanbul'a göç ettiğini öğrenir, göç edenler arasında büyük sevdası olan Keje de vardır. İstanbul'a onu aramaya gelir. Bu sırada mafyatik ilişkilerin ağına olan Uğur Yücel (Cumali) ile karşılaşır ve onun başına gelenleri dinler. Bir süre sonra bu iki adam arasında tuhaf bir arkadaşlık belirir. İşte tam da burada, Turgul, hem göçü Baran'ın bedeninde hem de şehri tüm yozlaşmışlığı, bitimsizliği ve sorunlarıyla Cumali'nin arzu ve ilişkiler ağına cisimleştirir. Vizyona girdiği dönemde büyük bir ün sahibi olan bu film açısından bakıldığında da Yavuz Turgul sinemasının bir çatışma eksenine sahip olduğu söylenebilir. Filmin hikâyesi ve taşıdığı sembolik değerlerin ürettiği çatışma unsurları ileriki sayfalarda detaylı olarak ele alınacaktır. Turgul'un filmlerinin gücü de bu değerlerin “zamanının kokusunu üzerinde taşıyan” bir etkiye sahip olmaktan gelmektedir.

3.2. Eşkîya Filmi

Yavuz Turgul'un *Eşkîya* filmi, Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filminin kendi dönemine yeni bir soluk katma işlevinin benzerini, Yeşilçam'dan sonra tıkanan ve bir arayış içinde olan Türk sinemasında tekrar yapmıştır. “Türk sinema tarihi çalışmalarında ve dönemselleştirmelerinde birçok sinema yazarı ve akademisyen, Turgul'un *Eşkîya*'sını Türk sinemasında bir dönemin başlangıcı olarak kabul eder”¹²⁰.

¹²⁰ Hakan Erkılıç, Sinem Duruel Erkılıç, “Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman”, (Haz: Â. Sivas), *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, İstanbul, 2011, 84.

Dönemin ruhunu, toplumsal yapısını, irdeleme ve yansıtma konusunda ince eleyip sık dokuyan Turgul'un filmleri bu sayede izleyicide karşılık bulmaktadır.

Türkiye toplum yapısına bakıldığında; 1950'lerden sonraki dönemlerde taşradan kente ciddi göçlerin olduğu dönemler göze çarpmaktadır. Masal diyarları olan köylerden, büyük kentlere göç eden insanların, geldikleri şehirlerde sert bir gerçeklik ve karmaşık süreçlerle karşılaşmaları hayatlarındaki birçok olgunun ve değerlerin tepetaklak olmasına sebep olmuştur. Köyden kente bir göç hareketliliği yaşayan toplumun, kültürel, toplumsal ve ekonomik yaşamında yeni dengelerin kurulduğu bu dönemlerin, taşra toplumunda henüz canlı bir olgu olan eşkıyalığın da; zaman, mekân ve toplumsal değişimlerden kaynaklı, bir yok oluş veya dönüşüm yaşaması yeni bir düzenin getirdiği zorunluluktandır. Kurulan bu yeni düzen, toplumsallığı bir kenara bıraktıracak daha bireysel, çıkarıcı kişi ve ilişkiler ortaya çıkarmıştır. "Kapitalizm" diyebileceğimiz bu düzenin eşkıya gibi romantik kahramanlara tahammülü yoktur. Bu düzenin beraberinde getirdiği kahramanlar da ona ayak uyduracak niteliktedirler. Turgul'un *Eşkîya* filmi, eski ve yeni düzen arasında sıkıştıkça yok olmaya doğru giden ve tükenişini trajik bir şekilde seyreden bir kahramanın hikâyesini anlatmaktadır.

Giovanni Scognamillo, Turgul'un filmlerinde masala başvurmadığı durumlarda bile, masalın kendisini aktığı yöne çektiğini ve "Türkiye'deki hâsılat matematiğini alt üst eden, yurtdışında da ilgiyle karşılanan en ünlü filmi *Eşkîya*'nın görünürde güncel sorunlara (Güneydoğu, kaosa varan kentleşme, çeteler) parmak basan bir çalışma"¹²¹ olduğunu belirtmektedir. *Eşkîya* filminin bu kadar ilgi çekmesi belki de "eski-yeni, masalı-gerçeği" bir arada vermesindedir.

3. 3. Eşkîya Filminde Kahramanın Dönüşümü

1990'lara gelindiğinde şehir kültürü bağlamında "eşkîyalık" masal dünyasının bir anlatısı, mafya (gangsterlik) ise gerçek bir olgu haline gelmiştir. Ancak iki olgunun da çıkış noktalarının, ötekileştirilme ve adaletten yoksunluk duygusu olması muhtemeldir. Hobsbawm, mafyanın da kökeninin kırsalda aranması gerektiği ve ne zaman şehirleştiği hakkında bilginin net olmadığını savunmuştur¹²². Bu iki olgunun

¹²¹ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, 467.

¹²² Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 61.

ortaya çıkış nedenlerinin ve mekânlarının ortak olduğu düşünülse de, pratikte ayrıştıkları fazlaca detay bulunmaktadır. Eşkîyalara isyancı adlandırması yapan Mike Wayne'in, eşkıya ve mafya (gangster) arasındaki farkları betimlediği görüş şu şekildedir:

İsyancı zenginliğin değil ama intikamın, adaletin ya da yalnızca yaşamının peşindedir. Gangster figürüne zıt olarak, isyancı ezilenlerle ilişkisini sürdürür. Gangster ise tersine politik bir tikanıklığı temsil eder; açgözlülüğü, bencilliği, ve kıran kırana kapitalist rekabet değerlerini kabul etmesi, çoğu kez olduğu gibi kendisi yoksul, marjinal bir geçmişten gelse bile, ezilenlerle herhangi bir dayanışmayı önüne geçilemez biçimde zayıflatır¹²³.

Kırsalda karşılığı olan eşkıyalığın, şehirdeki mafyadan en büyük farkı; halka karşı fedakârlıklar yapması ve halk tarafından özümseymesidir. Mafya ise başkaları için kendini feda edecek, sorumluluk taşıyabilecek erdeme sahip değildir. Ancak mafyayı eşkıyaya benzetecek tarafları göstermeye çalışırsak; mafyanın, Hobsbawm'ın "sosyal olmayan" eşkıya tipine benzer tavırlar sergilediğini söylemek yanlış olmasa gerek. Hobsbawm, mafya ve benzer olguların, eşkıyalığın daha karmaşık bir türüne denk geldiğini ve ikisinin de devleti ele geçirmek gibi bir kaygılarının olmadığını belirtmektedir¹²⁴. Eşkîyanın yaşayabilmesi için halktan destek alma mecburiyetinin mafyada olmaması, mafyanın halkı değil halka karşı olanları desteklemeleri; geçim ve yaşam kaynaklarının farklı olduğunu göstermektedir. Elbette bu çıkarım bütün mafya üyeleri için geçerli olmamaktadır. Soylu bir eşkıyanın taşrada yaptığı fedakârlıkları, az da olsa bazı şehir mafyaları da yapmaktadır. Bunu sinemada da görmek mümkündür. Yılmaz Güney, Kadir İnanır, Cüneyt Arkın gibi Türk sineması izleyicisinde hep iyi bir imaja sahip kahramanları mafya filmlerinde de iyi bir mafya babasını canlandırmaları onlara sempati duymamıza neden olabilmıştır. Ancak eşkıya hikâyelerinde olan "katharsis" (arınma) duygusunun, filmlerde kötü adamlar diye nitelenen mafya hikâyelerinde olmasının zorlama olacağı kanısındayız. Çünkü en sonunda bir mafya üyesinin tercihi halktan yana bir tutum olmayacaktır.

¹²³ Mike Wayne, *Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*, (Çev: E. Yılmaz), Yordam Kitabevi, İstanbul, 2009, 104.

¹²⁴ Hobsbawm, *İlkel Asiler*, 17-19.

Halk nezdinde daha duygusal bir tarafı olan eşkıyalık, “romantikler” tarafından mafya ismiyle yan yana getirilmemeye çalışılsa da, eşkıyalığa göre daha yeni bir olgu olan mafyanın zaman zaman eşkıya isminin yerine kullanıldığı da bilinmektedir. Halk arasında mafyatik tavırlar gösterenlere: “Eşkuya mısın kardeşim”, “burası dağ başı mı?” gibi soruların sorulması, eşkıya ve mafya arasında bir geçişkenlik ya da benzeşim algısının olduğunu hatırlatmaktadır. *Eşkuya* filmindeki eşkıyalığın, mafyaya dönüşümünü de daha çok bu algı üzerinden vermemiz gerektiği kanısındayız. Bu dönüşümü vermeye çalışırken sadece ikisi arasındaki değil filmde görülen toplumsal değişimlerin etkide bulunduğu başka dönüşüm ve değişimleri de aktarma çabası içerisinde olacağız.

Cudi Dağı’nda eşkıyalık yapan Baran (Şener Şen), yakın arkadaşı Berfo’nun (Kamuran Usluer) ihanetine uğramakta ve jandarma tarafından yakalanmaktadır. Baran ile birlikte hapse giren bütün arkadaşları hayatlarını kaybetmektedir. Ancak Baran Keje’ye (Şermin Hürmeriç) olan aşkı ve Berfo’ya duyduğu intikam hırsıyla ölüme direnmiş ve hayatta kalmayı başarmıştır. Otuz beş yıllık hapis hayatı sonunda Baran’ın, hapisten çıktıktan sonra vardığı köyü bir “tufan”da sular altında kalmış gibidir. Cudi Dağı ve “tufan” dini ve mitolojik bir olayın daha önceki mekânlarındandır.

Mitolojiye göre Nuh, Tanrı’nın çağrısıyla gemideki arkadaşlarını alıp suların erişemediği Cudi’nin tepesine çıkmıştı. Tanrı’nın bu çağrısına uyan Nuh’a, Cudi Dağı ve gemi yeniden doğuş ve onun dönüşümünün simgesi olurken; Baran’ın da Cudi’de ölmek için hapse girmesi ve hapisten ölmeden çıkması kahramanın mucizevî bir dönüm noktası, yeniden doğumu sayılmaktadır. Campbell’in bir kahraman için başta korkunç ve geri dönülemez olan, “büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir¹²⁵. *Eşkuya* filminde “balina karnı”, hapis ile simgelenerek Baran’ın olanlar üzerine yeniden düşünmesi ve kendine yeni bir yol çizmesi gerekmektedir. Dini ve mitolojik kahramanlar, yolculuklarının bir döneminde; menziline, düşmanına ulaşabilmek ve “erginlenme”leri sonunda bir yeniden doğuşun gerçekleşebilmesi için

¹²⁵ Campbell, *a.g.e.*, 107.

bir kapalı alana, mağaraya ya da karanlığa ihtiyaç duyarlar. Jung, İslam mistisizminde de böyle bir simgenin olduğunu, *Kehf* (Mağara) suresinde belirtildiğini ve mağaraya, “yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı oyuktur”¹²⁶ tanımını yapmaktadır. Mağara imgesi kahramanların daha güçlü dönebilmesi için bir durak sayılmaktadır. Kahraman bu eşiğin atlanması için ne kadar sabırla davranırsa, eşikten sonra “kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler. Karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır”¹²⁷.

Baran eşkıya olarak dağa çıktığında, sevdiğini bırakıp gittiği köyünde; sevdiği kadın dâhil kimse (Ceren Ana adındaki yaşlı kadın hariç) kalmamıştır. En yakın arkadaşı tarafından ihanete uğradığını ve ona ihanet edenin sevdiği kadınla zorla evlendiğini öğrenen Baran, onları bulmak için yola koyulacaktır. Ve Kahraman’ın yolculuğu, kaldığı yerden şimdi tekrar başlamaktadır.

Kahraman’ın yolculuğa başlamadan önce, uzak kaldığı olaylara tekrar vakıf olabilmesi için bir anlatana, yol gösterene ihtiyacı bulunmaktadır. Bu nedenle, “kahramanın yolculuğunun ilk karşılaşması, maceracıya aşacağı ejder güçlere karşı tılsımlar sağlayan koruyucu bir figürle (genellikle ufak tefek yaşlı bir kadın ya da erkek)”¹²⁸ olmaktadır. Bu koruyucu figür “kurt ve kuş bizdendir” deyiimiyle “Doğa Ana” rolüne bürünen ve köyü terk etmeyen tek kişi olan Ceren Ana’dır. “Doğa Ana’nın kendisi zor görevi destekler”¹²⁹. Ceren Ana onlarca yıldır hapiste kalan, Baran’a verdiği kurşundan koruyucu muska ile misyonunu tamamlamaktadır. “Binlerce yıldır değişmeyen simgeler günümüzdeki anlatılarda karşımıza çıkmaktadır. Masalda mitte, edebiyatta, sanatta ve sinemada ifade edilen arketipler evrensel ikonları temsil etmektedir”¹³⁰. Ceren Ana’nın Baran’a verdiği muska Propp’un masal çözümleme yöntemi maddelerinden olan “büyülü nesnenin kahramana

¹²⁶ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (Çev: Z. Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 66.

¹²⁷ Campbell, *a.g.e.*, 113.

¹²⁸ Campbell, *a.g.e.*, 84.

¹²⁹ Campbell, *a.g.e.*, 89.

¹³⁰ Arslantepe, *a.g.m.*, 241.

verilmesi”¹³¹ olarak yorumlanabilir. Muska ve benzeri simgeler, birçok anlatıda kahramana yol gösterici rolü üstlenmektedirler.

Ceren Ana'nın Baran'a söylediği sözler, aynı zamanda kötülerin kazanma ihtimalini kabullenemeyen Baran'ı henüz döndüğü bir maceradan, yeni bir “macera yolculuğu”na cesaretlendirmesi olarak da okunabilmektedir. Kahramanın kötülerin peşini bırakma gibi bir lüksü bulunmamaktadır çünkü o bunu Tanrı'nın çağrısıyla yaptığını inanan bir misyonla yapmaktadır. Asuman Sumer, Hamid Naficy'nin kahraman yolculuklarını üç türde ele aldığını şöyle aktarmaktadır:

İlki, dışarı açılan yolculuklardır. Kaçış yolculukları, sığınacak bir yer, yeni bir ev bulma umuduyla yapılan yolculuklar söz konusudur burada. İkincisi arayış yolculuklarıdır ve genellikle yitirme, kaybolma, evsizlik temalarını içerir buradaki arayışlar. Üçüncüsü, içe doğru yapılan yolculuklar ya da eve dönüş yolculuklarıdır ve kişinin kendini, geçmişini, ait olduğu yeri bulmak, keşfetmek üzere çıktığı yolculukları kapsar¹³².

Eşkîya Baran'ın hapisten çıktıktan sonra köyüne dönüşünde, en başta sevdiği kadın Keje'yi bulamaması ve onu aramaya çıkması yukarıda belirtilen yolculuk türlerinden ikincisine denk düşmektedir. Sevdiği kadının en yakın arkadaşı Berfo tarafından elinden alındığını öğrenen Baran'ın, Keje ve Berfo'yu bulmak için bilmediği bir diyara yolculuğu başlayacaktır. Zaten kahramanın cesareti, bildiği ve mutlak galip geleceği bir yola girmekten değil, neyle karşılaşacağını bilmediği bir yola girişiyle kanıtlanmaktadır.

Eşkîyalık sosyal bir olgu olduğu kadar zamanın koşullarının, coğrafi bir imkân ya da imkânsızlığının da sonucudur. Eşkîyanın yaşam şartları zaman ve mekân son derece bağımlıdır. Turgul, eşkıyalığı bu iki mefhumun uygun buluşmaları ve yine bu iki mefhum arasında doğan kaçınılmaz gerilim bağlamında ele almıştır. Eşkîyalığı doğuran sosyal adaletsizlik, ağa şeyh gibi monarşik sert düzenler kadar eşkıyalığa imkân veren dağlar, iletişimin yaygınlaşmadığı kırsal yaşam gibi coğrafi fırsatların

¹³¹ Çobanoğlu, *a.g.e.*, 224.

¹³² Asuman Sumer, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, 260.

zapt-u rapt altına alındığı eşkıyanın geniş mekânı “muzaffer yaşam alanı”nın daraldığı bir anda Baran hapisten çıkar. Dağların, uzun, geniş ovaların kendisine sunduğu otoriteden uzak ve bağımsız, kendi adaletini tesis eden Baran yıllardır bu geniş coğrafyanın tam aksi bir yerde “hapishanede” dört duvar arasında otuz beş yıl tutuklu kalmıştır. İnsanın en asgari özgürlüklerinden mahrum bırakıldığı hapishane kendi başına buyruk yaşamış, köyüne sığmayıp dağlara, doğaya açılmış biri için çok daha etkili bir cezadır.

Artık Baran için hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağı, hapiste kaldığı otuz beş yıllık süre içinde her şeyin yeni bir boyuta evrildiği aşikârdır. Baran uzun süren hapis cezasının ardından dışarıya çıktığında her şey değişmiştir. Rahat yaşadığı ova, baraj suları altında kalmış, köyü boşaltılmış deyim yerindeyse eşkıyalığı mümkün kılan yaşam damarları kurutulmuştur. Şehir/merkez köye baraj yapmaya karar vermiş ve eşkıyanın coğrafya üzerindeki tasarrufu sular altında kalmıştır. Baran’ın geçmişten gelen kapanmayan hesapları yarım bıraktığı aşk hikâyesi, şimdi “yaralı” kalan bir coğrafya ile çokça özdeşleşmektedir. Kahramanın başka bir yere yolculuğu ve dönüşümü coğrafya-mekân değişimi ile başlamaktadır.

Uzun süre kendi coğrafyasından ayrı yaşayan birinin evine döndüğünde, daha önce yaşadığı köyünün ve evinin sular altında kalması durumunu Sumer, Yeşim Ustaoglu’nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde, Berzan karakterinin köyünün, GAP nedeniyle bölgede baraj suları altında kalan onlarca köyden biri olduğunu aktarır¹³³. Sumer terk edilmiş bu mekânları “hayalet mekân”lar olarak tanımlar. Baran da köyüne döndüğünde bir hayalet köyle karşılaşmaktadır. Bu durum aynı zamanda söz konusu mekâna duyulan *aidiyet* ve ona dair *bellek*’in yitirilmesine neden olmaktadır. Sumer, “1990’larda Türkiye’de toplumsal bellek alanında birbirine zıt iki eğilimin paradoksal biçimde bir arada yaşandığı bir dönem olmuştur: Yükselen nostalji kültürü ve toplumsal bellek kaybı”dır, yorumuyla *Eşkîya* filminin özet eleştirisini yapmış gibidir.

Baran’ın döndüğü köyünde kendisini karşılayan artık zamanımıza ait bir dizge ile konuşmayan sözlerinin hala mitsel referanslar taşıdığı Ceren Ana bu acı gerçeği bir iki sarıh cümle ile Baran’a aktarır: “Zaman eski zaman değildir, herkes gitti Eşkîya.”

¹³³ Sumer, *a.g.e.*, 277.

Sulara gömülen köyü terk etmeyen tek kişi olan Ceren Ana “sen mahpusa gittikten sonra düzen bozuldu eşkıya, kötüler bu işte galip geldi” söylemiyle başka bir düzenin haberini vermektedir.



Baran'ın Köyüne Dönüşü ve Ceren Ana'nın Olanları Aktarması.

Eşkîya filmindeki karakterlerin giyim-kuşamına ve filmin yapım tarihine bakıldığında tarihin 1990'lara denk geldiği, Baran'ın otuz beş sene hapis yattığı göz önünde bulundurulduğunda, hapse girmeden önceki tarihin 1960'lar olduğu söylenebilmektedir. Bu iki tarih aralığına bakıldığında Türkiye'de iki darbe sürecinin yaşanmış olduğu, bu nedenle toplumda göçlerin ve kırılmaların meydana geldiği bilinmektedir. Yaşanan göçler sebebiyle, şehirlerde kenar mahalleler, varoşlar, büyük köyler oluşmuştur. Merkezin dışına itilmiş insanların, yoksulluk içindeki hallerinden kurtulma istekleri bir varoluş mücadelesine dönüşmüştür. Bu varoluş sürecinde hedefe daha kısa yoldan ulaşabilmenin yolu hırsızlık, gasp ve nihayetinde ufaktan mafyacılık olacaktır. Taşra insanı geleneğinin bir verilmişliği olan gözü pekliğini, değersiz görüldüğü ve ötekileştirildiği kişilere karşı intikamcı bir silah olarak kullanacaktır.

Baran'ın da yolunun düştüğü metropollerden olan İstanbul, taşradan göç edenlerin uğrak yerlerinin başında gelmektedir. İstanbul'da, özellikle Tarlabası gibi semtler sadece Baran'ın değil yolunu kaybetmiş, köyünden kendi isteğiyle ya da zorla ayrılmış birçok kişinin mekânı olmuştur. Burada karşılaştığı manzara Baran'ı adeta dumura uğratmıştır. İstanbul'a geldiğinde şaşkınlığı açıkça anlaşılan Baran, hapisteki

süre boyunca bu değişimlerden bihaber kalmıştır. İstanbul'daki yüksek binalar, kalabalıklar Baran'ın başını döndürmektedir. Yeni dünyaya çok yabancı olan Baran bu duruma uyum güçlüğü çekmektedir. “Baran'ın değişen dünyaya uyum sağlamakta güçlük çekmesi, sık sık kaybolmasıyla görselleştirilmiştir”¹³⁴.

Baran, yarım bıraktığı hesaplaşmanın izini sürürken, şimdiye dek tüm yaşamına olanak veren coğrafya ile birebir zıt bir mekâna taşınacaktır. Zamanın eski zaman olmadığını şehre çıkar çıkmaz kavrayan Baran artık yeni bir mekânda yaşama olanağı arayacaktır. Eşkıyalık döneminde dağların her bir taşını, mağarasını ezbere bilen Baran, İstanbul'da yolunu bulamaz olmuştur. Eski zaman ile kırsal tanıdık mekân, yerini yabancı büyük, tekin olmayan bir metropole, ahdin ve vefanın geçer akçe olduğu bir zaman yerini vefasızlık, şehir usulü bir kurnazlık ve ihanete bırakacaktır.

Eşkıya bu yeni mekân/coğrafyaya karşı ilk olarak büyük bir tedirginlik duyar. Kendisini sokağın ortasında bırakıp giden Cumali'den sonra nereye gideceğini bilemez, eşkıyalık döneminde doğadan aldığı destekle iz sürebilen Baran, asfalt ve betonda iz sürebilecek bilgiye sahip değildir. Bu mekânda her yer gidilebilir görüldüğü için aslında hiçbir yer gidilebilir değildir. Seçeneklerin çokluğu seçmeyi iptal ettiği bir kararsızlık bir amaçsızlık anıdır şehir. Bütün bu bilinmezlikler kahraman için bir aşamadır, nitekim “kahramanlığın ilk şartı, bilinmezliğe doğru, hiç korkmadan ilk adımı atabilmektir”¹³⁵ koşulunu koyan Filiz Erdemir bilinmezlikleri, bilgilenmeye doğru giden adımlar olarak yorumlar.

Mekâna dair bu büyük yabancılaşmanın yaşandığı şaşkınlık ve tedirginliğin eşlik ettiği bir diğer sahne de eşkıyanın temel teçizatlarından ve elbette “dostlarından” olan bir aletin –dürbünün- kullanıldığı andır. Üzerinde uzun entarisi ve şalvarı ile elinde dürbünü, milyon insan içinde İstanbul'da düşmanını arayan eşkıya absürt derecede yeni dünyadan uzaktır. Nitekim çok geçmeden kendisinin bu şekilde ancak kadınları dikizleyebileceğini düşünen bir şehirlinin onu sertçe uyarması, eşkıyanın durumu kavramakta zorlanmasına neden olur. Bu sahne eşkıyalığın ve

¹³⁴ Sinem Evren, “Yavuz Turgul Sineması” (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2003, 44.

¹³⁵ Erdemir, a.g.m., 28.

eşkıyalığa dair teçhizatın yol yordamın tekniğinin metropolde ne kadar işlevsiz ve iğreti durduğunu göstermesi açısından önemlidir. Baran'ın bu yeni dünyaya olan şaşkınlığı, Campbell'ın Amerikalı yazar Washington Irving'in kahramanı Rip van Winkle'nin dönüş hikâyesine göndermede bulunduğu şu aktarıma benzemektedir:

Silahına el attı, fakat temiz, yağlanmış av tüfeği yerine, namlusu pasla kaplanmış, çakmağı parçalanmış, kundağını kurtlar yemiş bir eski çifte buldu yanında... Yürümek için kalktığında, kendini eklemeleri uyuşmuş ve oturmak ister halde buldu... Köye yaklaştığında, hiçbirini tanımadığı birtakım insanlarla karşılaştı, bu da şaşırttı onu, çünkü çevredeki herkesi tanıdığını düşünürdü. Giyimleri de alıştığından farklıydı. Hepsi de şaşkınca bakıyordu ona ve gözlerini ona her diktiklerinde, değişmez biçimde çenelerini elliyorlardı. Bu hareketin yinelenişi Rip'i istemsizce aynısını yapmaya sürükledi ve yaptığında sakalının yerleri süpürdüğünü fark etti. Kendisinin ve çevresindeki dünyanın lanetlenmiş olup olmadığını merak etti¹³⁶.

Baran'ın İstanbul'a yolculuğunda trende ilk karşılaştığı kişi adını eski bir eşkıyadan alan ve mafyaya özenen Cumali' (Uğur Yücel) dir. Bu karşılaşma filmin en önemli dönüşüm unsurlarından sayılabilmektedir. Eski bir olgu olan eşkıya ve yeni bir olgu olan mafya aynı kareye girmişlerdir. Bu küçük kareden daha geniş bir çerçeveye geçtiğimizde en belirgin eşkıya-mafya dönüşümü karşımıza çıkmaktadır: Cudi Dağı'nda Baran ile birlikte eşkıyalık yapan Berfo, şehirde Mahmut Şahoğlu adını alan ve bir zamanlar en çok çekindiği emniyet birimlerini bile etkileyebilecek bir güce sahip olan büyük bir şehir mafyası olmuştur.

Eşkıyaların bu kadar büyüdüğü, zengin olduğu bir örnekle karşılaşmak zor olan bir durumdur. Öyle ki, “eşkıyalık artık biçim değiştirmiş ve yeni düzen kendi eşkıyalarını ortaya çıkarmıştır. Haksızlığa uğradığına inandığı için toplumsal koşullara kendi yöntemiyle başkaldıran eşkıyalar, yerlerini ekonomik çıkarlar temelinde örgütlenen ve artık yöneticilerle çalışan şehir eşkıyalarına bırakmışlardır”¹³⁷. Kendi küçük dünyalarında bireysel itaatsizlikler yapan eşkıyaların yerini şehirde daha örgütlü ve belli bir hiyerarşiye mafyalar almıştır. Bu hiyerarşinin en alt tabakasında yer alan Cumali ve arkadaşları mafyanın, ezilen ve gerektiğinde üstleri tarafından tartaklanan

¹³⁶ Campbell, *a.g.e.*, 248.

¹³⁷ Sinem Evren, *a.g.m.*, 44.

kesimidir. Cumali, ismiyle eşkıyalığın kültürel bir göstergesi, pratikte ise eşkıyanın mafyalaşmış hali sayılmaktadır. Cumali üzerinden eşkıyalığın gerçekliğinin kalmadığı sadece sözde olduğu filmin eşkıya mafya dönüşümüne örnek verilebilmektedir. Cumali'nin yanında çalışmak istediği şehir mafyalarından Demircan'ın, tamir atölyesinde Baran'a, "Kaldı mı artık dağlarda eşkıya emmi, eşkıya artık şehirde" söylemi eşkıyalığın bittiğinin, yerini şehirdeki mafyanın aldığının itirafıdır.

Şehirde kendisinin bir başka türevi olan mafya ile karşı karşıya gelen Baran ölümle tehdit edilen Cumali'yi kollamak istemektedir. Fakat diğer tarafta da yıllardır kavuşmayı beklediği, sevdiği kadın Keje durmaktadır. Keje ve Cumali arasında bir seçim yapmak zorunda kalan Baran kimi seçmeliydi? Sonuçta kahramanlar tanrısal güçlerle donatılmış kişiler değildirler. Kahramanlar güçlü yapıları yanında aynı zamanda duyguları olan insanlardır. Bir kahraman sevdiğini, çocuğunu, annesini veya başka bir yakını kaybettiği zaman gözyaşı da dökebilmiştir. Ayrıca bir kadına âşık olarak yapacağı görev ile aşkı arasında bir an bocalayabilmektedir. Bütün zayıf yönlerine rağmen sonunda kahramanlık yönü ağır basarak doğru seçimi yapmaktadır¹³⁸. Aşkına karşılık, ölmesini istemediği Cumali'yi seçen Baran, bu soylu duruşuyla; evrensel kahramanlığını bir kez daha kanıtlamaktadır. Kahramanın ülküsü, uğrunda yapılan fedakârlıklar ve seçimlerle değer kazanır.¹³⁹ Mafyada ise fedakârlık duygusu çok daha geri plandadır, onun için önemli olan maddiyattır.

Özü itibariyle adalet arayışında olan Baran'ın, adaleti idame ettirmek için eşkıya olup kendi köyünde ağayla mücadeleye girişmesi her ne kadar yerel bir mücadele örneği olsa da, aynı adaletsizliği dünyanın herhangi bir yerinde gördüğünde, yeniden mücadeleyi göze alıyorsa evrensel bir kahraman olduğu kanısını güçlendirmektedir. Şehirde insanlara baskı kuran küçük ve büyük mafya üyelerine de meydan okuyan Baran, gerçek kahramanın herhangi bir zamanın, bölgenin kahramanı olmadığını kanıtlamaktadır. "Kahraman miti, erkek ya da kadın olsun, kendi kişisel, coğrafi ve tarihsel sınırlılığının dışına/ötesine çıkmayı başarabilen ve tüm insanlık için genel geçerliliği olan duygu, düşünce ve davranış şemalarını şahsında yaşayabilen,

¹³⁸ Nursel Bolat, *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri* (Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), 2009, 61-62.

¹³⁹ Mert Atalar, *Türk Sinemasında Dramatik Yapı ve Seyirci Üzerindeki Etkisi*, (Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2013, 81.

evrensele yayabilen bireydir.”¹⁴⁰Baran’daki bu özellik eşkıyalığın, mafyada olmayan önemli farklarındandır.

Eşkıyalık olgusu mafyaya dönüşse de, filmin kahramanı Baran’ın bireysel bir eşkıya kahramanı olarak mafyaya dönüştüğüne dair belirtiler görülmemektedir. Masalsı kıyafetini bir geleneğin sembolü olarak üstünde taşıyan Baran, kahramanlık özelliklerinden aldığı güçle bir dönüştürme kişisi olarak karşımıza çıkmaktadır: Berfo ile evlenmek zorunda kalan ve çok sevdiği Baran’a ihanet etmemek için tam otuz beş yıl konuşmayan Keje’nin Baran’ı gördüğünde tekrar konuşmaya başlaması Baran’ın dönüştürebilme etkisindedir. Dilek İmançer’e göre susma eylemi, ataerkil kültürde ikincil konumundan dolayı kendi tercihlerini belirleyemeyen, kadınların dili kullanmayı reddedişi, bir karşı direncin göstergesidir¹⁴¹. Keje de aşkına karşı yapılan bu ihanete kendince bir isyan bir direnç geliştirmiştir.

Baran ile Keje’nin aşkı bir masal aşkı gibidir, geçmiş onca zamana rağmen etkisini hiç kaybetmemiştir. Ancak filmin diğer bir aşk sahnesi çok farklı izlenim vermektedir. Cumali’nin uğruna ölümü göze aldığı Emel (Yeşim Salkım), Cumali’yi hapisteki sevgilisini kurtarmak için kullanmakta ve işi bittiğinde terk etmektedir. İki aşk karşılaştırması; aşkın taşrada daha çok sadakate bağlı olduğunu, şehirleşen aşkların ise şehir gibi karmaşıklaştığını, kirlendiğini ve çıkar temelli bir hâl aldığını göstermektedir. Eşkıya ve mafya arasındaki dönüşümün benzer bir tezahürünü farklı mekânlarda yeşeren iki aşk hikâyesinde de görmek mümkündür.

¹⁴⁰ Bilgin Saydam, *Deli Dumrul’un Bilinci: Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, (Akt: Neslihan Şeref Akpınar), *a.g.e.*, 10.

¹⁴¹ Dilek İmançer, “Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi”, *Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, Kırğısıztan, 2004, 206.



Baran ile Keje'nin Otuz Beş Yıl Sonra Kavuşmaları.

Kahramanların yolculuklarında mutlaka bir aşk teması da bulunmaktadır. Bu aşk sadece bir kadına duyulan aşk değil, bazen vatan, çocuk, ev gibi farklı durumlarda da kendini göstermektedir. Kahraman yolculuğun sonunda genelde sevgiliyi bulmakta ve onunla göz göze gelmektedir. Ancak bu daha çok anlık kavuşmadır ve kahramanın acısının daha da büyümesi için buluşma bir ayrılığa daha gebe olur. “Buluşma ve ayrılık, tüm vahşiliğiyle, aşk acılarında olağandır. Çünkü kalp sıradan akıl çelmelere direnerek kaderinde ısrar ederse acı büyüktür”¹⁴². Aşk acısının büyüklüğü de kahramanların mit haline gelebilmesi için onlara yetmemekte, kaçınılmaz ölümü de göze almaları gerekmektedir. “Kahraman biyografisindeki son eylem ölümdür”¹⁴³. Ölüme hazır olan eşkıya kahraman olma yolunda en büyük adımı atmış olacaktır. Belki de hafızalarda kalabilmeleri için en çok gerek duydukları şey ölümdür. Onların ölümü mite dönüşmektedir. Mitleşen kişi veya olaylar ölümsüzleşmiştir¹⁴⁴.

Şehre inen eşkıyanın ölümü de şehir mafyası ölümüne benzemiştir. Baran, silaha dayalı bir hesaplaşmaya girecek ve yaşamını, efsanevi bir halk kahramanı havası içinde, dik bir dağda değil de bir binanın çatısında noktalayacaktır¹⁴⁵. “Çati”da,

¹⁴² Campbell, *a.g.e.*, 257.

¹⁴³ Campbell, *a.g.e.*, 388.

¹⁴⁴ Mehmet Arslantepe, *a.g.m.*, 240.

¹⁴⁵ Giovanni Scognamillo, *a.g.e.*, 467.

sokakta, depolarda, bodrum katlarında, kapalı mekânlarda ölmek mafyaya özgü ölüm şekillerindedir.



Eşkîyanın İntihar Sahnesi.

Eşkîyanın çatı katında ölmesi eşkıyalığın bittiğinin son görüntüsüdür. Bu ölüm şekli eşkıyanın mitleşmesi için bir engel sayılabilmektedir. Kendi toprağında ölen bir eşkıyaya ağıtlar yakılıp, türküler söylenirken hatta o öldüğünde günün doğa olayları bile onun ölümüne yorulurken; yabancı bir yerde ölen kahramanın değil destanını, esamisini okuyacak birilerini bulmak bile imkânsızdır. Öyle ki Baran öldüğünde gökten bir yıldız kaymaktadır ancak Baran'ın ölümüne kayan yıldız İstanbul'un ışıltılarının altında sönük kalacak ve yıldızın kayması fark edilmeyecektir. Keje'nin "eşkîyalar ölünce gökten bir yıldız kayarmış" sözünün karşılığı, İstanbul'da değil eşkıyanın doğal yaşam alanı olan köyünde, Ceren Ana'nın gözünden yıldızın kaydığı görülecektir. Ancak yıldızın kaydığını gören Ceren Ana'nın da bu olayı anlatacak kimsesi kalmamıştır. "Eşkîya'da Baran nesli tükenmiş bir kahraman olarak ölür, ancak seyircide o kahramanın bir başka toplumsal düzen içinde benzer erdemlerle tekrar karşımıza çıkacağına dair güçlü bir umut bırakır"¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Hakan Erkılıç-Senem Erkılıç, *a.g.m.*, 94.

Bütün düşmanlarından intikamını aldıktan sonra ölen eşkıya, mafyanın sınırları içinde ölmüştür. Öldürdüğü yerde binlerce mafya üyesi türemektedir. Oysa eşkıya dediğimiz kişiler neredeyse sayılabilecek kadardılar. Eşkîyanın son ölüm şekli farklıdır ve öldüğü yer betondur. Bundan sonra eşkıyanın somut anlamda yeşermesi mümkün değildir. Ancak Cumali ölmek üzereyken Baran'ın, ona ölümden korkmaması için telkinde bulunduğu “Korkma sadece toprağa gideceksin. Sonra toprak olacaksın. Sonra sularla birlikte bir çiçeğin bedenine yürüyeceksin. Oradan özüne ulaşacaksın. Çiçeğin özüne bir arı konacak. Belki o arı ben olacağım” repliğiyle; Campbell'ın, Frank Justus Miller'dan aktardığı, “her şey değişir; hiçbir şey ölmez. Ruh gezinir şimdi buradadır, sonra orada ve istediği şekle girer”¹⁴⁷ sözleri, Tanrı'nın ya da doğanın kahramanlarını başka formalarda yeniden yaratacakları, bir paralellik arz etmektedir. Bir kahramanın varlığı somut biçimde yok olsa da, onun özünden türeyen yeni oluşumlar umudun habercisidirler.

¹⁴⁷Campbell, *a.g.e.*, 40.

SONUÇ

Sözlü kültür olgularından olan eşkıyalık, yazılı kültür eserlerinde ve teknolojik kültür öğelerinden olan sinemada da benimsenmiştir. sözlü kültür dışındaki kültür ortamlarında da işlenen eşkıyalık olgusu, kökü itibariyle anlatı geleneğinin bir ürünü olmasından dolayı yazıya ve teknolojiye uyarlanmasına rağmen genel özellikleriyle sözlü kültür çerçevesini kaybetmemiştir. Eşkıyalık, devlet otoritesinin zayıflaması ve buna bağlı olarak yerel yönetimlerin baskılarının artması sonucunda köylülerin desteğini alarak yayılmıştır. Yönetimlerin baskıları, daha çok vergi ve hasat dönemlerinde artış gösterdiğinden, eşkıyalığın ortaya çıkış nedenlerinin temelinde ekonomik eşitsizliğin yarattığı, adaletsizlik duygusunun yattığı anlaşılmaktadır. Halkın yöneticilerin baskıları altındaki çaresizliğine, eşkıyaların yöneticilere karşı sergilediği direnç kısa vadeli de olsa halkta sempati uyandırmıştır.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, Cumhuriyet'ten 1970'lere kadar varlığını sürdüren eşkıyalığın varlığından günümüzde söz edemememizin en büyük sebeplerinden biri, 1950'lerden sonra kırdan kente göçlerin yaygınlaşması gösterilebilir. Göçlerden sonra kırsaldaki en büyük desteği olan halkı kaybeden eşkıyalar, varlığını sürdürebilmekte zorlanmaya başlamıştır. Ancak biz eşkıyalığın varlığını tamamen yitirdiğini söyleyemeyiz. Bununla beraber halkın kırsaldan şehre gelirken beraberinde getirdiği birçok kültürün, değerinin, tamamen yok olmadığı başka formlara büründüğü söylenebilir. Kahraman merkezli bir olgu olan eşkıyalık da şehre göç eden insanların (sözlü kültür hafızaları henüz canlı iken) anlatılarında devam etmişse de; mekân olarak uygulama fırsatı bulunmadığı için şehre uyan bir form olan mafyada uygulanmıştır.

Şehirlere göçlerin artması sonucu, insanların köylerinden kendileriyle getirdikleri kültürleri belli bir süreye kadar onlara eşlik etmiştir. Ancak zamanla kültürlerinin şehirde onlara ayak bağı olduğu kanısına varan eski taşralı insanlar yeni arayışlara girmişlerdir. Bu arayışların, onları tek kahramanlı büyük hikâyelerden uzaklaştırdığı ve artık herkesin kendi kahramanı olabileceği kendi hikâyelerini yaşamalarını olanaklı hale getirdiği görülmüştür. Yeni neslin beklentileri, önceki neslin hayal bile edemeyeceği kadar yükselmiştir. Bu hayallerine ulaşmanın geçtiği

yol, eşkıyalık olgusu gibi sadece hayatta kalma isteği değil; mafya gibi hayatı, kısa vadeli de olsa lüks yaşatabilen bir olgudan geçer.

Eşkîyanın sözlü kültür temelli bir coğrafya ve sosyo-kültürel arkaplanına karşın mafya asıl gücüne şehirde ulaşır. Ancak Hobsbawm'ın mafyayı da kırsal bir olgu olarak imlediği düşünülürken ve eşkıya-mafya olgularının çıkış nedenlerinin benzerliğinden de yola çıkarak mafyayı eşkıyadan türeme bir olgu olduğu kanısına varılmaktadır. Mafyanın, Hobsbawm'ın taşrada adalet arayışında olan “sosyal eşkıya”lar diye nitelendirdiği eşkıyalar olmadıkları, bunların “toplumsal olmayan”, eşkıyalar (haydutlar) oldukları söylenebilir. Eşkîyalık olgusunu değerlendirme sonucunda, eşkıyaların silahlanıp birilerini öldürebilecek, gasp edebilecek potansiyele sahip oldukları gerçeği düşünülürken; mafya üyelerinden çok farklı şeyler yapmadıkları ortaya çıkmaktadır. Nitekim *Eşkîya* filminde eşkıyalık olgusunun son kahramanı Baran, eşkıyalığı temize çıkarmak için kötülerini (mafya) öldürse de, onun da polisler tarafından vurulması eşkıyalığın resmîyette mafya ile aynı muameleyi gördüğünü desteklemektedir. Eşkîyanın dağlardan gelip “çatı”da ölmesi ise mafya ile bir devir teslim niteliği taşımaktadır. Turgul, birçok sahnede eşkıyalığı doğuran büyüyen ve ona imkân veren şeylerin zaman algısı ile kendi coğrafyası olduğunu devir teslim (zaman) ve çatı (mekân) imgeleriyle yansıtmıştır.

Baran, filmin son sahnesinde polisten kaçarken çatıdan çatıya koşmadan önce kendi ağzından mekân vurgusu yapmıştır. Tuhaf bir sarhoşluk içinde kendini Cudi'nin tepesinde sandığını söylemiş ve bu kovalamaca sırasında tıpkı dağlık bir alanda kayadan kayaya atlar gibi evlerin damından damına atlar. Son olarak ayağının altında uzayıp genişleyen onu yutmak isteyen şehre değil geçmişte gördüğü değişmeyen tek şey olan göğe bakar. Gökteki yıldızların yolunu aydınlatmasını uman Baran, karşılık görmeyince artık miadını dolduran bir eşkıya olduğunu anlayıp kendini aşağıya attığında mekân ve coğrafya vurgusu bir kez daha yenilenir.

Sadece hayatta kalma mücadelesi veren eşkıyanın doğduğu toprakların toplumu onu ölümsüz bir kahraman kılacak yeteneklere sahipken; mafyanın ise kısa lüks yaşamının sona ermesiyle adının bile anımsanmayacağı yeni bir toplumun hafızasına kurban gideceği gerçeği unutulmamalıdır.

Bir eşkıyanın temel görevi ve hedefi “kahramanlık statüsüne” ulaşmak ise zorlu bir yolculuk sürecini göze alması gerekmektedir. Baran’ın, kahraman olma yolundaki aşamaları, Campbell’ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabındaki, ayrılma-erginlenme ve dönüş evrelerine birebir uymasa da; “yola çıkış” çağrısını alabilecek ve kahramanlık sorumluluğunu taşıyabilecek niteliğe sahip olması, hapiste geçirdiği otuz beş yıllık hayatı, onun Campbell’ın “balık karnı” imgesiyle kahramanlık eşiğini geçtiğini ve bir erginlenme yaşadığını gözlemleyebiliriz. Yine Baran’ın somut olarak ölmesi ancak soyut olarak her zaman yaşayan bir kahraman olarak hafızalarda yer edinmesi üçüncü evre olan dönüş evresine denk gelmektedir.



KAYNAKÇA

Akdağ, M. (1963). *Celâli İsyânları(1550-1603)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Yayınları.

Akpınar, N. Ş. (2014). *Türk Sinemasında Kahraman Miti*. (Sanatta Yeterlilik Tezi) İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Erkılıç, H. ve Erkılıç, S. (2011). “Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman”. *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*. (Haz: Sivas Ala). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Arslanteppe, M. (2008). “Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı”. *Sosyal Bilimler Dergisi* , 10 (1), 237-256.

Arundell, L. (1834). *Discoveries in Asia Minor*. London: Jbotson and Palmer Printers.

Atalar, M. (2013). *Türk Sinemasında Dramatik Yapı ve Seyirci Üzerindeki Etkisi*. (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Barkey, K. (2011). *Eşkîyalar ve Devlet, Osmanlı Tarzı Devlet Merkezileşmesi*. (Çev: Zeynep Altok). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bayat, F. (2009). *Köroğlu Destanı Türk Dünyasının Köroğlu Fenomenolojisi*. Ankara: Ötüken Yayınları.

Bayrak, Mehmet. (2014). *Eşkîyalık ve Eşkîya Türküleri (Sosyal İsyancılık Geleneği ve Folklor)*. Ankara: Özge Yayınevi.

Bolat, N. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. (Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.

Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev: Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Cangür, A. (2013). *Batı Anadolu'da "Efelik Ve Eşkîyalık" Türküleri ve Hikâyelerinin Edebi Yönden İncelenmesi*. (Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2012). *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.

Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Dural, H. (1999). *Bize Derler Çakırca 19. ve 20. Yüzyılda Ege'de Efeler*. (Haz: Sabri Yetkin). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Ellul, J. (2004). *Sözün Düşüşü*. (Çev: Hüsamettin Arslan) İstanbul: Paradigma Yayınları.

Erdemir, F. (2009). "Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 35,21-40.

Evren, S. (2003). *Yavuz Turgul Sineması*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gevgilili, A. (2011). *Kemalizm ve Bonapartizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gökbunar, R. Gökbunar, A. R. Alpaslan, U. (2010). "17. Yüzyılda Osmanlı Devleti ve Batı Avrupa Devletleri'nde Mali Yapı Üzerine Savaşın Etkileri". *Maliye Dergisi*. 159, 70-87.

Griswold, W. J. (2002). *Anadolu'da Büyük İsyân (1591-1611)*. (Çev: Ülkün Tansel). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Güleryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşra*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Günay, V. D. (2004). *Dil ve İletişim*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Havelock, E. A. (2015). *Platon Filozof Şaire Karşı*. (Çev: Adem Beyaz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hobsbawm, E. J. (2011). *Eşkıyalar*. (Çev: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hobsbawm, E. J. (2014). *İlkel Asiler, 19. ve 20. Yüzyıllarda Toplumsal Hareketin Arkaik Biçimleri Üzerine İncelemeler*. (Çev: Uygur Kocabaşoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İmançer, D. (2004). "Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi". *Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 12, 203-211.
- Kardaş, C. (2013). *Dengbêlik Geleneği ve Âşık Edebiyatı İle Karşılaştırılması*. (Doktora Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keppel, M. G. (2010). *Narrative of a Journey Across the Balcan in the Years 1829-1830*. India: Repro Books.
- Köker, E. (2005). *Kitapta Kurutulmuş Çiçekler ya da Sözlü kültür Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Lucaks, G. (2011). *Roman Kuramı*. (Çev: Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mcluhan, M. (2001). *Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Oluşumu*. (Çev: Gül Çağalı Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film, Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. (Çev: Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitabevi.
- Moran, B. (2006). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

- Özcan, A. (2018). *“Ama Eşkîyalık Çağı Kapandı!”*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Özgüç, A. (2005). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztelli, C. (1962). *Köroğlu ve Dadaloğlu Hayatı Sanatı Şiirleri*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Postman, N. (2012). *Televizyon: Öldüren Eğlence Gösteri-Çağında Kamusal Söylem*. (Çev: Osman Akinhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Seal, G. (2009), “The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit”. *Journal of Folklore Research*. 46 (1), 67-89.
- Şafak, B. (2005). “Eşkîya Öyküleri ve Soylu Eşkîya Tipinin Modern Bir Filmde Yansımaları”. *Milli Folklor Dergisi*. 67, 15-19.
- Tanyer, T. (2012). “1950’li Yıllarda Türk Sinemasının Efeleri”. *Kebikeç Dergisi*. 34, 209-225.
- Tsoutsoumpis, S. (2016). “Land of the Kapedani: Brigandage, Paramilitarism and Nation-building in 20th Century Greece”. *Balkan Studies*. 51, 35-70.
- Üner, M. E. (2009). *Aşiret, Eşkîya ve Devlet*. İstanbul: Yalın Yayıncılık.
- Yetkin, S. (2003). *Ege’de Eşkîyalar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Yüksel, S. E. (2013). “Yavuz Turgul Sinemasında Toplumsal Değişim ve Kriz Anlatısı”. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 8(1), 282-294.

SÖZLÜ KAYNAK

Nazım Yağız, 58 Yaşında, Kurtalan/Siirt.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : YAĞIZ, Adnan
Uyruğu : T.C.
Doğum Tarihi ve Yeri : 1986- Kurtalan
Telefon : 0541 442 52 12
E-mail : adnanyagiz@yyu.edu.tr

Eğitim

Derece Eğitim Birimi Mezuniyet Tarihi

Yüksek Lisans	Türk Halk Edebiyatı	2019
Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	2011

Yabancı Dil

İngilizce