

Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı

TÜRK SİNEMASINDA EFELİK KÜLTÜRÜNÜN YANSIMALARI

Sabâ SAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2012

TÜRK SİNEMASINDA EFELİK KÜLTÜRÜNÜN YANSIMALARI

Sabâ SAK

Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2012

ÖNSÖZ

Kimi kaynaklara göre yüzyıllar kimilerine göreyse binyıllar boyunca Anadolu'nun dört bir yanında hüküm sürmüş, Ege kültürünün tanımlayıcı öğelerinden birisi haline gelmiş olan efelik alt kültürünün Türk sinemasında yansıtılmasını konu alan bu çalışma, İzmir ve Balıkesir'de gerçekleştirilen karşılıklı görüşmeler ve yazılı kaynakların incelenmesi yoluyla efeliğin genel bir tanımının yapılması ve bu tanımlamadan hareketle "Çakırcalı Mehmet Efe", "Dokuz Dağın Efesi", "Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor", "Atçalı Kel Mehmet", "Efeler Diyarı" ve "Dağlar Bulutlu Efem" filmlerinin incelenmesi ile ortaya çıkmıştır.

Söz konusu çalışma öncesinde Kültür ve Turizm Bakanlığı Uzmanlık Tezi için hazırlanan "Kültürel Mirasın Korunmasında Turizmin Rolü: Efelik Alt Kültürü Üzerine Bir İnceleme" başlıklı çalışma sürecinde yapılan araştırmalar bu tezin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Başlangıçta efeliğin yoğun olarak görüldüğü ve günümüzde kültürünün bel kemiğini oluşturduğu Ege bölgesinde saha araştırmasına dayalı olarak, efelik alt kültürünün sosyo-kültürel durumunun incelenmesi amacıyla başlayan bu çalışma zaman kısıtlılığı sebebiyle efelik kültürünün Türk sinemasında incelenmesi doğrultusunda değiştirilmiştir.

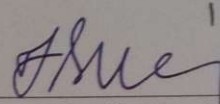
Bu çalışmanın amacı, Türk halk kültürünün önemli bir parçası olan, Milli Mücadeledeki etkin rolleri ile halk kahramanlığından milli kahramanlığa geçen efelik alt kültürüne yönelik oluşan imgenin, popüler kültürün en önemli kitle iletişim araçlarından biri olan sinemadaki aktarımını ve sinemanın bu kültürün sürmesindeki etkisini ortaya koymaktır.

Bu çalışmada zorbalık, eşkıyalık ve efelik arasındaki benzerlikler üzerinde durmadan ve efelerin eşkiya mı yoksa kahraman mı oldukları tartışmasına girmeden Çakırcalı Mehmet Efe'nin anlatıldığı filmlere odaklanarak, Türk sinemasında çevrilen filmlerde efe imgesi incelenmiştir.

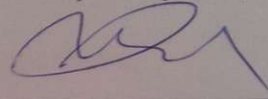
Çalışmanın her aşamasında değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren Doç Dr. Cahit GELEKÇİ'ye, değerli zamanlarını bana ayırarak efelikle ilgili engin bilgilerini paylaşan Aydın Ayhan (Balıkesir Üniversitesi), Doç. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN, Abdurrahim KARADEMİR ve Şahin ÜNAL'a (Ege Üniversitesi Halk Oyunları Bölümü), manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme teşekkürü bir borç bilirim.

KABUL VE ONAY

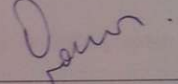
Sabâ Sak tarafından hazırlanan "Türk Sinemasında Efelik Kültürünün Yansımaları" başlıklı bu çalışma, 25 Nisan 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



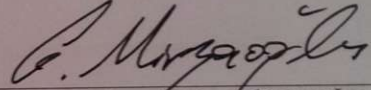
Doç. Dr. Hayati BEŞİRLİ (Başkan)



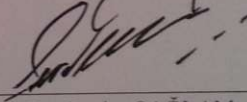
Doç. Dr. Cahit GELEKÇİ (Danışman)



Doç. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN



Doç. Dr. Fatma Gülay MİRZAOĞLU



Doç. Dr. Serdar SAĞLAM

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Yunus KOÇ
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

^"Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir

Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

25.04.2012



Sabâ Sak

ÖZET

SAK, Sabâ. Türk Sinemasında Efelik Kültürünün Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.

Tarih kitaplarına yiğitlik hikâyeleriyle, zorlu yaşamlarıyla ve ihtişamlı giyimleriyle giren efeler, zamanla etkinliklerini yitirmiş, daha çok kültürel özellikleriyle varlıklarını sürdürmüştür. Ege bölgesinde yaşayan bu alt kültür, sanatsal özellikleri, müzikleri, oyunları ve maceraları ile özellikle Türk sineması için önemli bir konu haline gelmiştir.

Sinemanın ülkemize girdiği günden bugüne kadar, dönem dönem popülerleşmiş olan efelik alt kültürüne ilişkin elliye aşkın film çevrilmiş, böylece filmler sınırlı sayıda kaynağa sahip bu alt kültürün tanıtılması ve yaşatılmasında önemli bir yer edinmiştir.

Bu çalışmada, Türk sinema tarihi boyunca çevrilen efe konulu filmlerin efelik alt kültürünün yaşatılmasındaki önemi, efelik imgesinin oluşumunda belirleyici olan Çakırcalı Mehmet Efe'yi konu alan filmler odağında incelenmiştir. Çalışma, efe konulu filmlerde yer alan göstergeler üzerinden, söylem analizi ile efelik alt kültürünün sinema filmlerinde yansıtılmasına değinmektedir.

Anahtar Sözcükler

Efe, Zeybek, kültür, alt kültür, Türk kültürü, Ege, Çakırcalı Mehmet Efe, sinema, sanat, imge, sembolik etkileşim, üst gerçeklik, mimesis.

ABSTRACT

SAK, Sabâ. The Representation of "Efelik" Culture in Turkish Cinema, Master's Thesis. Ankara, 2012.

"Efe"s are mentioned in history books depending on their heroism, difficult lives and magnificent clothings. The culture lost its significance in time, yet their cultural features continued its existence. This sub culture, existing in Aegean region, with its artistic treasures such as the music, dances, clothing, and its adventures, was handled as an important subject for Turkish cinema.

In history, more than fifty movies were filmed about "efe"s; thus, movies provided important reference for this sub culture.

In this thesis, the importance of the movies for the transmission of "efelik" sub culture was discussed through "Çakırcalı Mehmet Efe" movies. This research investigates the symbols within these movies by discourse analysis to be able to reveal the ways in which efes were represented.

Key Words

Efe, Zeybek, culture, sub culture, Turkish culture, Aegean, Çakırcalı Mehmet Efe, cinema, art, image, symbol, symbolic interaction, simulacr, mimesis.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
KABUL VE ONAY	iii
BİLDİRİM	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	xi
RESİM DİZİNİ	xiii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: _ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	6
1.1. Araştırmanın Konusu, Amacı ve Önemi	6
1.2. Araştırmanın Yöntemi	8
1.2.1. Araştırma Evreni ve Örneklem	9
1.2.2. Veri Toplama Teknikleri	9
1.3. TEZİN SINIRLILIKLARI	10
İKİNCİ BÖLÜM: KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE	11
2.1. Kuramsal Çerçeve	11
2.1.1. Sinemanın Gerçekliği ve Sinemaya Gerçekçi Yaklaşım	13

2.1.1.1. Aristoteles ve Sanatta Mimesis.....	14
2.1.1.4. Frankfurt Okulu'nun Kitle İletişim Araçları ve Sanat Olarak Sinemaya Yaklaşımı.....	17
2.1.1.5. Baudrillard'ın Üst Gerçeklik (Simulakr) Kavramı ve Sinemada Üst Gerçeklik	19
2.1.2. Sanat ile Toplumun Etkileşimi ve Sembolik Etkileşimcilik	22
2.1.3. Max Weber'de İdeal Tip ve Karizmatik Otorite.....	27
2.2. Kavramsal Çerçeve.....	30
2.2.1. Kültür.....	30
2.2.2. Alt Kültür.....	31
2.2.3. İmge (İmaj).....	32
2.2.4. Efelik.....	33
2.2.5. Sinema.....	33
2.2.6. Sanat.....	34
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:EFELİK ALT KÜLTÜRÜ.....	35
3.1. Efelik ve Zeybeklik Alt Kültürünün Özellikleri.....	35
3.1.1. Türk Kültüründe Efe ve Zeybek Kavramları.....	35
3.1.2. Efeğin Ortaya Çıkışı.....	36

3.1.3. Yaşam Tarzı, Töreleri ve Kuralları ile Efelik.....	41
3.1.4. Efelerin Halk İle İlişkileri.....	48
3.1.4. Çete Yapısı.....	49
3.1.5. Efe ve Zeybeklerin Giyim Kuşamı.....	51
3.2. Efe ve Zeybek İmgesi.....	56
3.2.1. Efeliğin İdeal Tipi: Çakırcalı Mehmet Efe.....	57
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: TÜRK SINEMASINDA EFELİK ALT KÜLTÜRÜNÜN YANSIMASI.....	61
4.1. Sinema.....	61
4.1.1. Sanat Olarak Sinema.....	64
4.2. Sanat ve Toplum İlişkisi.....	65
4.3. Dünya Sinema Tarihinde 1950-1960'lı Yıllar.....	69
4.4. Efe Filmleri, Belgesel Filmler ve Western.....	72
4.5. Türk Sinemasında Efe Filmleri.....	75
4.5.1. Türk Sinemasında Çakırcalı Mehmet Efe Filmleri.....	82
4.6. Filmlerde Efeliğin Aktarımı.....	86
4.6.1. Efe Filmlerinde Giyim-Kuşam.....	86

4.6.2. Efelik Törelерinin Çakırcalı Efe Filmlerinde Temsili.....	91
4.6.3. Çakırcalı Filmlerinde Devletin Temsili.....	109
4.6.4. Filmlerde Yansıtılan Efe İmgesi.....	114
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA.....	127
EK 1: TÜRK SİNEMASINDA EFE KONULU FİMLER.....	134
EK 2: EFE KONULU FİLM AFİŞLERİ.....	147

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 4.1 Türk Sinemasında Efe filmleri.....	76
Tablo 4.2 Türk Sinema Tarihinde Çevrilen Efe Filmlerinin Yıllara Göre Dağılımı. . . .	78

FOTOĞRAF DİZİNİ

Fotoğraf 3.1. Çeteye girmek üzere efeyle görüşen kızan	44
Fotoğraf 3.2. "Zeybek Ateşi" Belgeseli'nden (2003) kızanlığa kabul töreni	45
Fotoğraf 4.1. <i>Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor</i> (1958) filmde köylülerin giyimi ..	87
Fotoğraf 4.2. <i>Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor</i> (1958): Çakırcalı'nın efe olmadan önceki "köylü" giyimi.....	88
Fotoğraf 4.3. <i>Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor</i> (1958) Hacı ile Çakırcalı'nın giyimi ..	88
Fotoğraf 4.4. <i>Çakırcalı Mehmet Efe</i> (1969) filmde Çakıcı'nın giyimi	89
Fotoğraf 4.5. <i>Dokuz Dağın Efesi</i> (1987) filminden bir sahne	89
Fotoğraf 4.6. <i>Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor</i> (1958) filminden bir sahne	98
Fotoğraf 4.7. <i>Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor</i> (1958): Köylüye İşkence Eden Zeybek Çetesi	99
Fotoğraf 4.8. <i>Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor</i> (1958): Kamalı ve Çetesi Dansöz Oynatırken	99 (100)
Fotoğraf 4.9. <i>Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor</i> (1958): Yörük kızı Iraz'ı kaçıran Köseoğlu çetesi.....	100
Fotoğraf 4.10. <i>Çakırcalı Mehmet Efe</i> (1969) filmde "Rum" çete	106
Fotoğraf 4.11. <i>Çakırcalı Mehmet Efe</i> (1969) filmde "Rum" çete	106
Fotoğraf 4.12. <i>Çakırcalı Mehmet Efe</i> (1969): Hasan Çavuş köylüyü sorgularken . . .	110

RESİM DİZİNİ

Resim 3.1. Howard David Johnson'ın Robin Hood çizimi.....	39
Resim 3.2. Yörük Ali Efe ve Çetesi.....	47
Resim 3.3. Osmanlı-Rus Savaşı sırasında İstanbul'da bulunan Zeybek kampındaki zeybekleri tasvir eden bir gravür.....	50
Resim 3.4. Aydın Zeybeği: Batı Anadolu yiğit efelerinden Aydın bölgesinden mahalli kıyafetli bir genç.....	52
Resim 3.5. Braun and Schneider'ın The History of Costume eserinde efe giyimi.	53
Resim 3.6. Manisa İli Erkek Giyimi.....	54
Çizim 3.1. Zeybek Erkek Giyimi.....	55
Resim 3.7. Aydın Yöresi Erkek Giyimi.....	56
Resim 3.8. İzmir İli Erkek Giyimi.....	57
Resim 3.9. Çakırcalı Mehmet Efe'ye ait olduğu iddia edilen fotoğraf.....	60
Resim 3.10. Çakırcalı Mehmet Efe'ye ait fotoğraf.....	60
Resim 4.1. Kovboy, Samuray ve Efe film afişleri.....	74
Resim 4.2. <i>Dağlar Bulutlu Efem</i> Film Afişi.....	79
Resim 4.3. <i>Atçalı Kel Mehmet</i> Film Afişi.....	80
Resim 4.4. <i>Efeler Diyarı</i> filmi Afişi.....	81
Resim 4.5. <i>Çakıcı Geliyor</i> Film Afişi.....	82
Resim 4.6. <i>Çakırcalı Mehmet Efe</i> filmi Afişi.....	84
Resim 4.7. <i>Dokuz Dağın Efesi</i> filmi Afişi.....	85

Resim 4.11. Çakırcalı Efe Filmlerine ait afişler.....90

GİRİŞ

Kültür, bir toplumun var olmasında ve hayatını sürdürmesinde en önemli araçtır. Farklılık oluşturan yönleri ile toplumları ve toplulukları birbirinden ayıran kültür, benzerlikleri ile de onları birleştirmektedir. Bu farklılaşma ve benzeşmelerde, coğrafya, din ve ekonomik koşullar başta olmak üzere, çeşitli faktörler etkili olmaktadır.

Bu çalışmanın ana ögesini oluşturan "efelik kültürü" genelde Ege Bölgesi ile özdeşleştirilmektedir. Efeliğin tarihsel olarak bu bölgede ortaya çıkıp, kendine özgü özellikleri ile yine bu topraklarda şekillenmesinde kuşkusuz coğrafi ve sosyolojik faktörler önemli ölçüde belirleyici olmuştur.

"Efelik kültürü" olarak tanımladığımız olgu, efeliğe ait giyim-kuşam, gelenek-görenek ve yaşam tarzı gibi özellikler bağlamında ortaya çıkmaktadır. Efelerin Milli Mücadele'deki etkin rolleri, halkı yönetimin ve çetelerin zulmünden korumaları, zor durumda olan köylülere yardım etmeleri ve bütün bunlar sonucunda Ege'de "halk kahramanı" olarak görülmeleri de kuşkusuz bu kültür özellikleri ile doğrudan bağlantılıdır. Bu kültürün halk tarafından benimsenmesini sağlayan da aynı özellikler olsa gerektir. Milli Mücadele'de etkin rol almış efelerin ve zeybeklerin şanı, efelerin yiğit, halk dostu ve cesur kişiler oldukları düşüncesini bugüne kadar sürdürmüştür. "Halk kahramanlığı", efelik imgesinin bu olumlu yönü ile günümüzde de varlığını sürdürmesinde etkili olmakta, halk arasında yaygınlaşmış olan bu imge sayesinde, efelerin giyim, müzik, oyun ve töreleri günümüzde de ilgi çekmektedir.

Toplumdaki olumlu efe imgesinin 20. yüzyılda da sürmesinde, Çakırcalı Mehmet Efe, Atçalı Kel Mehmet, Demirci Mehmet Efe gibi kişiliklerin kitle iletişim araçlarında "halk dostu" olarak tanıtılması etkili olmaktadır. Toplum ile kültür arasında aracı görevi üstlenen televizyon, gazete, internet ve sinema gibi kitle iletişim araçları bu konuda azımsanmayacak bir etkiye sahiptir. Bunlardan sinema, özellikle sanatsal yönü ve geniş izleyici kitlesi ile bu konuda diğer kitle iletişim araçlarından oldukça farklı bir yere sahiptir. Çünkü sinema, günümüzde pek çok kurumun görevini eğlence ile birleştirerek

yerine getirmekte, izleyiciye davranış örnekleri sunmakta, düşünceleri ve duyuları doğrudan denetlemektedir (Baynes 1981 akt. Yılmaz, 2010, s.347).

Günümüzde önemli bir ifade ve iletişim aracı olan sinemanın en önemli etkilerinden birisi kültürel öğeler üzerinde olmaktadır. Sinema, içinde şekillendiği toplumu ve kültürü kendine özgü yapısı ve dili ile yansıtırken, kültürlerin kimi zaman yozlaşmasına da yol açmakta, kimi zamansa gelecek nesillere ya da farklı toplumlara aktarılmasını sağlamaktadır. Sinema filmleri ile efeliği bir araya getiren de sinemanın bu etkisidir.

Bu araştırma çerçevesinde ele alınan efelik alt kültürü, günümüzde özellikle müziği, dansı ve giyimi ile varlığını sürdürmektedir. Efelığın diğer öğelerini yitirmiş olmasında içe kapalı bir yapıya sahip olmasının etkili olduğu söylenebilir. Bu alt kültüre ilişkin çok az sayıda yazılı kaynağın olmasının sebebi yine bu kapalı yapı olsa gerektir. Bu durum, Türk sinema tarihi boyunca çevrilen efe filmlerini önemli birer kaynak haline getirmektedir.

Kitle iletişim araçlarının en önemli işlevi, bireyleri toplumun kurumsal yapısıyla bütünleştiren değer, inanç ve davranış biçimlerini onlara aşılmasıdır (Herman ve Chomsky, 1998, s.21). Kitle iletişim araçlarının kültürlere katkısı da, büyük kitlelere ulaşan ve aşılana bilginin sürekli tekrarlanmasıyla ve genel geçer hale gelmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Medyanın "toplumsal amacı" topluma ve devlete egemen ayrıcalıklı grupların ekonomik, toplumsal ve siyasal gündemlerini halka aşılama ve bunları savunmaktır. Medya, bu amaca; konuları seçme, ilgilenilecek olayları seçme, ilgilenilecek olayları saptama, bu olayların hangi sınırlar içinde işleneceğini belirleme, bilgileri çeşitli süzgeçlerden geçirme, vurgu ve üsluba karar verme, tartışmaları kabul edilebilir ilkeler çerçevesinde tutma gibi çok çeşitli yöntemlerle hizmet eder (Herman ve Chomsky, 1998, s.100).

Sinema, eğlenceyi ön planda tutarak, popüler aktörlerin, etkileyici müziklerin ve görsel efektlerin de katkısıyla, izleyicisini etkisi altına almakta, aktarmak istediklerini bu öğelerin de desteğiyle daha kalıcı bir şekilde izleyiciye aşılamaaktadır. Sinema filmlerinin günümüzde televizyonlarda gösterilerek daha geniş kitlelere ulaşması sinemanın bu etkinliğini daha da artıran bir unsurdur.

Sinema sanatı için değerli birer rezerv olan ve savaş, kıtlık, doğal afet gibi toplumun tümünü etkileyen ve zihninde derin izler bırakan olayların sinema yoluyla aktarımında izleyenlerin filmin kahramanlarıyla empati kurması hedeflenmektedir (Ünal, 2010, s.25-26). Sinemanın sanatsal özelliği sebebiyle, bu aktarımda estetik kaygılar da işin içerisine girmektedir. Görsel ve duyuşal zenginlikle izleyiciyi etkisi altına alan sinema, bu estetik beğeniyi empati kurmada bir araç olarak kullanmakta, müzikle, resimle, giyimle ve tasarımla süslediği hikayeyi izleyiciye benimsetmektedir (Ünal, 2010, s.25-26).

Konumuz açısından, efelere dair olumlu özelliklerin ön planda tutulmasında kitle iletişim araçlarının ve bu çerçevede özellikle sinemanın etkisi inkâr edilemez. Türk sinema tarihi boyunca çevrilen elliyi aşkın efe filminde, arka planda olumsuz özelliklere sahip efelere değinilmiş olsa da, "yiğit efe" imajı vurgulanmış ve toplumun zihninde yer edinen de bu olumlu imaj olmuştur.

Öte yandan, geleneksel olarak halk arasında önemli bir yere sahip olmasının ötesinde, Milli Mücadele'de de etkin bir rol oynayan efeler, sinemanın gündeminde uzun süre yer almıştır. Efeler, giyimleri, kişilikleri, yiğitlikleri ve hikayeleri ile sinemacılar için görsel ve duyuşal malzemeyi hazır olarak sunmuştur. Fonda yer verilen efe türküleri ile izleyicinin duygularına, yakışıklı jön aktörler ile göz zevkine ve halk dostu imgesi vurgulanarak milli duygulara hitap eden efe filmlerinde de efelerin kahramanlığı izleyiciye benimsetilmektedir.

Özellikle Ege Bölgesine özgü bir kültür ögesi olarak tanımlanan efelik nedir?

Günümüzde efelik ve zeybeklik kültürünü, bir yaşam biçimi olarak ortadan kalkmış olmasına rağmen, yaşatan nedir?

Bir zamanlar yaşayan bir gerçeklik olarak var olmuş, ancak devletin ve halkın gözünde birbirinden oldukça farklı imgelerle yer almış olan efelik günümüze nasıl yansıtılmaktadır?

Araştırmada, efelik kültürüne yönelik bu türden sorulara yanıt aranırken özellikle sinema sanatına başvurulmuştur. Bu çerçevede, sinemanın, bir kitle iletişim aracı olarak bu alanda oynadığı özel fonksiyondan hareketle, efe filmleri ve bu filmlerde aktarılan efe imgesi araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Sinema filmleri üzerinden efeliğin ve efe imgesinin incelendiği bu çalışma, efelik alt kültürünü ve bunun sinema sanatındaki yansımalarını, efe filmlerinin *yansıtma* ve *sembolik etkileşim* kuramları çerçevesinde incelenmesi ile ortaya koymaya çalışmaktadır. Bunun yanında, sinemanın toplumlara, bireylerin algısına ve bilgisine etkisi göz önünde bulundurularak, "efe imgesi"ne yönelik bir tanımlama yapılması da amaçlanmıştır. Bu çalışmayla, tarihsel gelişimine bakıldığında günümüzde özellikle kültürel ve sanatsal özellikleriyle varlığını sürdüren efeliğin, gelecek nesillere aktarılmasında sinemanın rolü vurgulanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, araştırmanın önemi ve amacı vurgulanmakta ve kullanılan yöntem üzerinde durulmaktadır. İkinci bölümde, araştırma çerçevesinde ele alınan filmlerin incelenmesinde temel alınan *mimesis*, *gerçekçi kuram* ve *sembolik etkileşimcilik* açıklanmakta, *efelik*, *kültür*, *alt kültür*, *sanat*, *sinema* ve *imge* gibi kavramların tanımlarına yer verilmektedir. Sinemada yansıtılan efe imgesinin değerlendirilmesinde temel alınan *üst gerçeklik* kavramı, sanatın toplumdaki yerine değinen Frankfurt Okulu ile ilgili bilgilere bu bölümde yer verilmektedir. Araştırmanın üçüncü bölümü, sinema ve sanatın kültür ile ilişkisine dair bilgileri içermekte, sinemanın kültürün aktarımındaki önemini ortaya koymaktadır.

Araştırmanın temel kaynaklarını oluşturan efe filmlerinin anlaşılması ve incelenmesi aşamasında, efelik alt kültürünün tanınmasının önemli yeri bulunmaktadır. Bu sebeple, üçüncü bölümde, efeliğin tarihi, gelenek ve görenekleri, giyimi ve yaşam tarzı ele alınmıştır. Çakırcalı Mehmet Efe'nin efeliğin ideal tipini oluşturduğu kabulünden hareketle, Çakırcalı'yı konu alan filmler araştırmada temel alınmıştır. Filmlerde aktarılanlar ile karşılaştırılması açısından Çakırcalı'nın hayat hikayesine de yine bu bölümde değinilmiştir.

Sinemanın kültür ile ilişkisi çerçevesinde, sinema ve sanatın kültür ile ilişkisine dair bilgiler, sinemanın kültürün aktarımındaki önemi dördüncü bölümde ele alınmaktadır. Bu bölümde efeliğin efe filmlerindeki yansıması, "Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor" (1958), "Dağlar Bulutlu Efem" (1962), "Atçalı Kel Mehmet" (1964), "Çakırcalı Mehmet Efe" (1969), "Efeler Diyarı" (1987), ve "Dokuz Dağın Efesi" (1987) filmleri üzerinden değerlendirilmiştir. Efe konulu filmlerin özellikleri, Türk sinema tarihi boyunca çevrilen efe filmleri ve ele alınan filmlere dair inceleme, araştırmanın dördüncü bölümünde detaylandırılmıştır.

Değerlendirme ve sonuç bölümü, elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve yorumlanması ile oluşmuştur. Efe filmlerinin efelik alt kültürü ve efe imajı üzerindeki etkisi bu bölümde yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI VE ÖNEMİ

Türk kültürü, dünyadaki en zengin ve en köklü kültürlerden birisi olarak görülmektedir. Ege bölgesinin önemli bir parçası olan ve Ege kültürünü tanımlayan efeler, el sanatları, müziği, oyunu, gelenek-görenekleri ve töreleriyle, Türk kültürünün zenginliğini ortaya koymaktadır.

Bugün bildiğimiz şekliyle ortaya çıktığı günden bugüne kadar efelik, varlık nedenlerinin zamanla yok olmasıyla, tüm kültürel ve kurumsal öğeleriyle bir yaşam tarzı olma özelliğini yitirmiş, ancak, töreleri, oyunları, müzikleri ve giyimleri ile kültürel açıdan varlığını sürdürmüştür. Efeliğin günümüze kadar taşınabilmiş olmasında, bu sanatsal zenginliği etkin olmaktadır. Kültürel özellikleri açısından Türk tarihinde önemli bir yere sahip olan efelik ve zeybeklik alt kültürünün kapalı yapısı, bu alt kültürün tarihsel süreçte takibini zorlaştırırken, sanatsal zenginliği ve Türk tarihindeki önemi, onu özellikle sinema için cazip hale getirmektedir. Bu sebeple, Türk sinema tarihi boyunca çevrilen efe konulu filmlerde efeliğin sosyo-kültürel özelliklerinin yansımaları çalışmanın konusu olarak belirlenmiştir.

Sanatın günümüzdeki etkinliği ve etkisi, toplumdaki kültürel öğeleri yansıtması ve yaşatması, kültür ile sanat arasındaki bağın incelenmesini de zorunlu hale getirmektedir. Özellikle efelik gibi kapalı yapısı ve sınırlı bilimsel kaynağı olan kültürlerin anlaşılmasında, söz konusu kültürün özelliklerinin sanatta yansımaları önem arz etmektedir. Günümüzde, müzik, resim, tiyatro ve sinema gibi sanat dalları, bir kültürün tanınmasını, aktarılmasını ve izlenebilirliğini olağan kılmaktadır. Sanatın bir toplumun kültürel özelliklerini yansıtma ve yaşatmadaki bu rolü göz önünde bulundurulduğunda, sinemanın, diğer sanat dallarını da içinde barındıran yapısıyla, "etkili" olduğu görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı, efelik alt kültürünü, sinema sanatındaki yansımaları çerçevesinde, efe filmlerinin yansıtmacı ve gerçekçi kuram çerçevesinde incelenmesi ile ortaya

koymaktır. Bunun yanında, sanatın, toplumlara, bireylerin algısına ve bilgisine etkisi göz önünde bulundurularak, "efe imgesi"ne yönelik bir tanımlama yapılması da amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, *disiplinler arası* yapısıyla, kültürel özelliklerin yansıtılmasında, anlaşılmasında ve karşılaştırılmasında önemli bir araç olan sinemanın, efelik alt kültürüne etkisi incelenmiştir.

Bir toplumun kültürel unsurları, efelik alt kültüründe olduğu gibi, kitle iletişim araçlarının ve popüler kültürün etkisiyle de şekillenmektedir. Sanatta yansıtılanlar, bireylerin ve toplumların belleğine yerleşmekte ve yeni bir gerçeklik oluşturabilmektedir.

Efelik başta isyancılık ve eşkıyalık ile özdeşleşen bir yapı gösterirken, tarihsel süreçte efeler ve zeybekler "kahraman" olarak (Milli Mücadele'deki rolleri ile birlikte milli kahraman) tanımlanmıştır. Efelik ve zeybeklik kurumunun varoluş şartlarının giderek ortadan kalkması ile birlikte kuralları, yaşam biçimleri zamanla yok olan ve daha çok sanatsal özellikleri ile varlığını sürdüren efelik, kimi zaman sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçları ile yansıtılmakta, kültürel özellikleri popüler kültüre uyarlanmaktadır. Sinemanın *disiplinler arası* yapısı (müzik, resim, tasarım, kostüm vb.), efe konulu filmlerde efeliğin tüm özellikleri ile yansıtılmasını sağlamaktadır.

Günümüzde sinema diğer sanat dallarına kıyasla daha etkin bir konumda yer almaktadır. Dünyanın pek çok yerinde sinema, bireylerin ve toplumların kendi düşüncelerini başka birey ya da toplumlara anlatma ve benimsetme amacına da hizmet etmektedir. Sinemanın, görsel efektler, müzik, popüler oyuncular gibi yan etkenlerle desteklenmesi bu amaca ulaşılmasını da kolaylaştırmaktadır.

Sinema, özellikle bireylerin yeterli bilgi sahibi olmadıkları konularda izleyiciyi, yansıtılan olayların ve imajın gerçek olduğuna inandırmaktadır. Efelik kültürü de kapalı yapısı ve günümüzde sınırlı kaynaktan ele alınması nedeniyle, filmlerde ve romanlarda anlatıldığı biçimleriyle tanınmaktadır. Efelik ve zeybeklik ile ilgili Türk sinema tarihinde çevrilen ilk filmler ile 1987 yılında çevrilen efe konulu filmler efeliğin farklı yansımalarını ortaya koymaktadır. Efe filmleri üzerinden yapılan bu çalışmanın da, kapalı yapısı nedeniyle sınırlı bilgiye sahip olunan efeliğin anlaşılmasını sağlayacağı,

sinema gibi diğer sanat dallarının da bir kültürün anlaşılmasında ve tanınmasındaki etkinliğini ortaya koyacağı düşünülmektedir.

Efelik üzerine az sayıda çalışma bulunması açısından zorluklar var olsa da, bu çalışma, yine aynı sebepten dolayı önem arz etmektedir.

Araştırmanın varsayımları şunlardır:

- Efelik, XVIII. yüzyıldan başlayarak tüm kültürel özellikleri, yaşam tarzı ve eylemleriyle etkinken, günümüzde daha çok sanatsal öğeleriyle varlığını sürdürmektedir.
- Efelik alt kültürünün tüm öğeleri, Batı Anadolu kültürünün belirleyicisi niteliğindedir.
- Kitle iletişim araçları Efelik alt kültürünün tanınmasında ve tanıtılmasında önemli bir yere sahiptir.
- Efelik'in kapalı yapısı ve kaynak eksikliği sinema filmlerini önemli bir kaynak haline getirmiştir.
- Sinema filmlerinde yansıtılan efelik; kahramanlık ve yiğitlik öğeleri içermektedir.

1.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırma, literatür taraması ve söylem analizine dayalı betimleyici bir çalışmadır. Efelik ile ilgili yapılan çalışmalar üzerinden literatür çalışması gerçekleştirilmiş, sinema filmlerinin bu kültürü yansıttığı varsayılarak efe konulu filmler yansıtma kuramı ve gerçekçi kuram temelinde söylem analizi tekniğiyle incelenmiştir. Araştırma sürecinde 14 Eylül 2010 tarihinde Balıkesir'de efelik üzerine tarihi ve sosyolojik araştırmalar gerçekleştiren Balıkesir Üniversitesi Almanca Okutmanı Aydın Ayhan, 17 Eylül 2010 tarihinde ise İzmir'de Ege Üniversitesi Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Görevlisi Şahin Ünal, Ege Üniversitesi Türk Halk Oyunları Bölüm Başkan Yardımcısı Mehmet

Öcal Özbilgin ve Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Görevlisi Abdurrahim Karademir ile görüşmeler gerçekleştirilmiş, efeliğin günümüzdeki durumu hakkında bilgi ve görüş toplanmıştır.

1.2.1. Araştırma Evreni ve Örneklem

Türk tarihi boyunca Türkiye'nin farklı bölgelerinde var olmuş olan efelik, ortaya çıkış nedenleri çerçevesinde toplumsal yapıdaki değişimlere ayak uydurarak farklılaşmış ve kültürün bazı öğeleri yok olmuştur. Günümüzde İzmir ve Aydın efeliğin merkezi kabul edilmekte, dansı, müziği ve bazı kültürel özellikleri ile bu bölgelerde yaşatılmaya çalışılmaktadır.

Araştırma çerçevesinde efelik ve zeybekliğin günümüzdeki durumu mevcut yazılı, basılı kaynakların taranması ile İzmir ve Balıkesir illerinde yapılan görüşmeler ışığında, kültürel özelliklerinin efe filmlerindeki yansımaları ise efelik kültürünün konu edildiği filmlerden Çakırcalı Mehmet Efe'nin anlatıldığı "Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor" (1958), "Çakırcalı Mehmet Efe" (1969) ve "Dokuz Dağın Efesi" (1969) filmleri ve "Atçalı Kel Mehmet" (1964), "Efeler Diyarı" (1987), "Dağlar Bulutlu Efem" (1962) filmleri temelinde incelenmiştir.

1.2.2. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada, efelik, gerçekçilik ve sinema sanatı konusunda yapılan çalışmalar üzerine gerçekleştirilen literatür taraması ilk aşamayı oluşturmaktadır. Balıkesir ve İzmir'de yapılan görüşmeler ile efeliğe yönelik bilgi ve görüş alınmış, incelenen kaynaklar ve filmler bu görüşler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Çakırcalı Mehmet Efe'nin efelik kültüründeki belirleyiciliği ve Türk sinemasında en fazla konu edinilen efe olması göz önünde bulundurularak "Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor" (1958), "Çakırcalı Mehmet Efe" (1969) ve "Dokuz Dağın Efesi" (1969) başta olmak üzere efe filmlerinde efeliğin yansımaları betimlenmiştir.

1.3. TEZİN SINIRLILIKLARI

Tez efelik ile sınırlı olsa da alt kültürlerin sanatta yansımaları hususunda bir örnek teşkil etmektedir. Efeliğin temel alınmasının sebebi, Türk kültürünün bahsettiğimiz zenginliğini yansıtırken, müzik-dans-moda konularında da modern hayatta kendine yer bulabilmesidir. Çalışma sürecinde sadece efeliğin sözünü ettiğimiz müzik-dans-giyim özellikleri değil ilkeleri, kuralları ve yaşam tarzları temel alınarak, seçilen efe filmleri üzerinden efeliğin sosyo-kültürel yapısı incelenmiştir.

Araştırma, efeleri ve efeliği konu alan filmler ile sınırlandırılmış, yapılan arşiv taramalarında efe konulu filmlerin tamamına ait kayıt bulunmaması sebebiyle yalnızca Sinema Eseri Sahipleri Merkezi'nden (SESAM) edinilen "Atçalı Kel Mehmet", "Efeler Diyarı", "Çakırcalı Mehmet Efe", "Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor", "Dokuz Dağın Efesi" ve Youtube'dan ulaşılan "Dağlar Bulutlu Efem" filmleri incelenmiştir. Araştırma çerçevesinde temel alınan filmlerin üçü Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatını konu almaktadır. Bu filmlerin seçilmesindeki en önemli sebep, adına sayısız türkü yakılmış en ünlü efelerden Çakırcalı'nın, bilinen ve doğru olduğu kabul edilen efe imgesinin oluşumunda önemli bir yere sahip olması ve bir karizmatik otorite olarak efeliğin ideal tipini oluşturduğu düşüncesidir. Çakırcalı hakkında Ege bölgesinin en tanınmış efelerinden olması sebebiyle filmlerin birbirleriyle ve kaynaklarda yer alan bilgilerle karşılaştırılabileceği; bu sayede üç filmde Çakırcalı karakterinin ortak özelliklerinin ve farklılıklarının görülebileceği ve daha doğru bir şekilde değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Söz konusu filmlerde yapılan incelemeler, giyim-kuşam, yaşayış, gelenekler ve söylemler üzerinden gerçekleştirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. KURAMSAL ÇERÇEVE

Bir kültürün devamlılığında ve tanınmasındaki etkisi sinemanın hem kendi içindeki disiplinler arası yapısı ile hem de sanat, sosyoloji ve tarihi içine alan bir disiplinler arası bakış açısı ile görülmektedir. Bir sanat eseri sanatçının sosyal hayatının ürünüdür. Bu sebeple sanatçının içinde yaşadığı toplumla etkileşimi neticesinde oluşan düşünceler ve davranışlar esere doğrudan etki etmektedir. Bu da sanatın tarih, sosyoloji, psikoloji gibi pek çok bilim dalı ile etkileşimini zorunlu kılmaktadır. Sanatın bilim dalları ile etkileşimi şu soruyu beraberinde getirmektedir:

Bilimden çok farklı şekillerde çalışan, günlük gerçekliği eleştiren, insana farklı öneriler sunan, uyarıcı olan, keşfedici olan, zaman zaman yönlendirme gücü olan, var olan kuralların mutlak doğrular olmayacağını cesaretle söyleyen ve genelde yönetici elite ters düşen, ezber bozan bir yaratım alanı olan sanat konusunda bilim yapılabilir mi? (Aydın, 2009, s. 227).

Sanat tek başına bir bilim olmasa da üretildiği dönemi, toplum yapısını, teknolojik gelişmeleri, sanatçının hayatını ya da psikolojisini yansıtabilmesi sebebiyle bilim dalları için birer kaynak oluşturabilmektedir. Platon ve Aristoteles'in mimesis kuramı da sanat eserinin yansıttıkları üzerinden sanatın bilimselliği tartışmalarına ışık tutmaktadır.

"İlk günlerinden bu yana sinema üzerine düşünme, kendi "modern" tekniklerinin derinliklerinden yüzeye çıkan ilksel bir kaya kütleli olarak, kendi temsil biçimlerinin içindeki büyülü-mimetik bir gücün varlığını ortaya koymuştur" (Pezzella, 2006, s.40). Var olandan mükemmel bir kopya hatta ondan daha güçlü bir benzerini yaratma arzusu, bütün Batı sanat tarihinde süregelmiştir. Tarih boyunca süregelen eski büyü uygulamalarının da etkisiyle ölümün ve geçiciliğin ötesinde doğal bir olgunun taklit edilmesi sanatsal ürün ile benzerlik göstermektedir. Eski büyü uygulamalarında yaşamın devamlılığı ve sonsuzluğu, onun bedensiz ruhunda ya da çözülüşünün ötesinde varlığını sürdürdüğü düşüncesinde değil, fiziksel görünüşünün mümkün olduğunca

korunmasında aranmıştır (Pezzella, 2006, s.40). Kùltür ile sanat arasındaki bağ da bu durumun benimsenmesiyle kurulmaktadır. Sanat olarak sinema bu fiziksel durumun korunmasında en etkili araçlardan birisidir.

Sinema, ortaya çıktığı 1895'ten bu yana, pek çok bilim insanı tarafından ele alınmıştır. Film ve sinemanın bilimsel gelişimini sağlayan ciddi çalışmalar sinemanın oluşumundan uzun zaman sonra ilk olarak sinemacılar tarafından ortaya atılmıştır. Einstein, Arnheim ve Bazin bu alanda önemli çalışmalar yapmıştır.

Sinemaya ilişkin ilk kuramlar sinemanın anlaşılmasında ve açıklanmasında öncü olmuştur. Sinemanın bir sanat dalı olarak ele alınmasına ilişkin tartışmalar bilimsel sinema çalışmalarının da önünü açmıştır. Sinemanın tiyatro, fotoğraf, roman gibi eserlerle karşılaştırılarak sanat olarak ele alınması gerekliliği özellikle Biçimci Kuram ile vurgulanmış, sinemada yansıtılanlar ve gerçekliği ön plana çıkmıştır. Sinemada teknik özelliklerle birlikte bir bütün olarak kelimelere, hareketlere ve görüntülere dökülenlerle gerçeklik arasındaki bağlantı incelenmeye başlanmıştır.

Kelimeler ve sözler, "kùltürel modeller" ile de ilişkilidir. Kùltürel modeller, hikaye temaları, bağlantılı imgelerin türleri ya da belirli bir sosyal ya da kùltürel gruba bağlı insanları içermektedir. Kùltürel modeller, grubun standartlarıyla ilgili olarak, kelimelerin ve sözlerin neden çeşitli anlamları olduğunu açıklamaktadır. Bu kùltürel modeller yalnızca bir kişinin zihninde oluşmamış, grup içinde şekillenmiştir (Gee, 2001, s.81). Efeliliğin bir kùltürel model olarak anlaşılması ve tanımlanması noktasında da giyim kuşamı ve töreleri anlam kazanmakta ve kazandırmaktadır. Onlara bu anlamı yükleyen de içinde buldukları grubun yaşam tarzı ve tarihi gerçekliğidir. Gee (2001), dil ve gerçeklik arasında bir karşılıklılık olduğunu belirtmektedir. Dil eş zamanlı olarak gerçekliği yansıtmakta ve belirli bir yol olarak onu yapılandırmakta, anlamlandırmaktadır (Gee, 2001, s.82). Burada önemli olan dilin yalnızca kelimelerden ibaret olmadığının hatırlanmasıdır. İnsanların ve toplumların anlaşmasını, anlaşılmasını sağlayan tüm öğeler dili oluşturmaktadır.

Yüzyıllar boyunca etkinliğini sürdüren efelik, günümüzde sanatsal yönü ile ayakta durmakta, özellikle giyimi, oyunları ve müziği ile yaşatılmaktadır. Ege Bölgesi ile

sınırlanan efelik, kültürel özellikleri ve kahramanlık hikâyeleri ile sinemanın ilgisini çekmiştir. Çünkü efe giyimi ve müziği sinemaya sanatsal malzemeyi ve tamamlayıcı öğelerini hazır olarak sunmaktadır. Sinemanın popülerliği ve arşiv niteliği taşıması, efelik gibi yalnızca belirli özellikleri ile varlıklarını sürdüren kültürlerin bir bütün olarak yansıtılmasında önem arz etmektedir.

Bu araştırmada, sanatın toplumsal olayları ve gerçekliği yansıttığı görüşünden yola çıkılmıştır. Efeliğe ilişkin sinemada yansıtılanlar, yazılı kaynaklarda kültürle ilgili aktarılanlar doğrultusunda üst gerçeklik olarak ele alınmış, sanatta oluşan üst gerçeklik ile efelik kültürüne yönelik algının şekillendiği ve sembolik etkileşim sürecine dahil olduğu düşüncesi ve kültür, alt kültür, imge, imaj, efelik, sinema ve sanat kavramları temel alınmıştır. Sinema ve gerçeklik temelinde, sanatın ve sanatçının gerçekçiliği benimsemesi gerektiği düşüncesi ile Biçimci Kuram, yaşamın sinemada yeniden üretimi üzerinde durması ile Gerçekçi Kuram, efeliği konu alan filmlerin bu alt kültüre etkisi açısından önemli bir yere sahiptir.

Efeliğin filmlerde yansıtılmasında, filmlerde yer alan semboller temel alınmakta, efeliğe yönelik toplumda var olan algının oluşmasında sembolik etkileşimin etkisi ve bu doğrultuda yansıtılan efe imgesi araştırmada öne çıkmaktadır. Benjamin'in sinemanın bilgi aktardığı görüşünden hareketle, efelik alt kültürüne ilişkin filmlerde aktarılanlar incelenmekte, Baudrillard'ın "üst gerçeklik" kavramı ile yansıtılanlar değerlendirilmektedir.

2.1.1. Sinemanın Gerçekliği ve Sinemaya Gerçekçi Yaklaşım

Toplumların ayrılmaz birer parçası olan ve özellikle günümüzde kitle iletişim araçları ile daha fazla kesime ulaşabilen sanat dalları, ev, okul, iş yeri, sokak, alışveriş merkezi gibi sosyal hayatın tüm alanlarında karşımıza çıkabilmektedir. Sanatçıların da aynı şekilde kitle iletişim araçları ile şöhret haline gelmesi, toplumun ve bireylerin bu sanatçılarla tek yönlü etkileşime geçmesi sanatın baskınlığını arttırmaktadır.

Sinema, diğer tüm sanat dallarını içinde barındırabilmesi ile daha etkili bir konum kazanırken, aynı zamanda tek başına bir kitle iletişim aracı özelliği taşıması toplumsal

hayata etkisini de arttırmaktadır. Günümüzde sinema sektörü içerisinde bulunan tüm üreticiler bu etkinin bilincine vararak sinemayı toplumlara ulaşmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Sanatçıların (daha çok yönetmen ve senaristlerin) kendi düşüncelerini, ideallerini, tecrübe ettiklerini izleyicilere aktarma çabaları sinemada aktarılanların etki ve gerçekliğinin sorgulanmasını doğurmuştur.

Bu çalışmada, sinemada yansıtılanların bire bir gerçeklik olmasa da gerçek hayata uyarlanabilecek, olağan ve rastlanabilir olaylar olduğu düşüncesinden hareket edilmiştir. Bir sinema filminde aktarılan hikâyeye tamamen bir kurgu olsa da, insanları ve yaşamı konu edinmesi ve görsel ve duyuşal sunumla olayları net olarak aktarması ona gerçeklik ya da gerçek-gibilik kazandırmaktadır. Baudrillard'ın üst-gerçeklik kavramı da bu gerçek-gibiliğe karşılık gelmektedir.

Sinemanın gerçeklik ile bağlantısı Platon'un mimesis kuramı ile başlamaktadır. Bugün sinemaya ilişkin ortaya atılan kuramların çoğunun temelinde Platon'un ortaya attığı ve Aristoteles'in geliştirdiği mimesis yer almaktadır. Efe filmlerinde yansıtılan efelik imgesinin incelendiği bu çalışmada, Weber'in karizmatik otorite ve ideal tip kavramları doğrultusunda Çakırcalı Efe üzerinden, sinemada yansıtılanlar mimesis ve gerçekçi kuram temelinde, Baudrillard'ın üst-gerçeklik kavramı göz önünde bulundurularak ele alınmış; sinemanın etkinliği ve önemi sembolik etkileşim kuramıyla açıklanmıştır.

2.1.1.1. Aristoteles ve Sanatta Mimesis

Platon ve Aristoteles sanatın taklit, yansıtma yani mimesis olduğu görüşünü paylaşmaktadır. Platon bunu olumsuz bir özellik olarak ele alırken, Aristoteles olumluluğu üzerinde durmaktadır (Aristoteles, 2011; Conway, 1996). Platon, sanat eserinde yansıtılan nesnenin derinliğinden kopuk olduğunu, sanatçının nesnenin üretim sebebi ve süreci hakkında bilgi sahibi olmadığını yani sanatın yalnızca görüntünün bir taklidi olduğunu belirtmektedir (Platon, 2001, s.257-267).

Aristoteles'in sanatta mimesisi olumlu ele almasında, taklit etme özelliğinin insanın çocukluğundan beri doğasında olduğu düşüncesi etkili olmaktadır. Ona göre mimesis insana özgü bir içgüdüdür. Sosyal bir varlık olan insan, bilgilerini etrafındakilerle

etkileşimi ve onları taklit etmesi sonucunda içselleştirmektedir. İnsan hayatının oluşumunda taklidin önemli bir yere sahip olduğu düşüncesi, bireylere ve topluma duyuşsal veri sunan sanat eserinin yaratıcısının da içinde yaşadığı toplumda şekillenen bir birey olduğu dikkate alındığında, taklidi sanat eserinin oluşumunda da önemli bir yere getirmektedir. Bir etkileşim aracı olarak sanat eseri, toplum içindeki etkileşimle bilgi edinen insan için vazgeçilmez bir konumdadır.

Arsitoteles'in mimesis olarak sanat anlayışının temelinde, insan-doğa ilişkisi yer almaktadır. "Doğa, bir bitmişlik içerisinde potansiyel bir görünüm değil, bir edimselliktir". Bu sebeple bir olayı ya da olguyu taklit etmek, bir kopyadan çok, olması gerekene yöneliktir (Yarar,2010, 7).

Sanatçı, doğaya ya da tanrıya öykünür, ondan esinlenir, ancak taklit etmekten çok kendi yaratıcı etkinliğini de içerecek biçimde özerk, bağımsız bir nesne ortaya koyar, yaşamı taklit ederken, yaşamın genel-evrensel ve tipik yanını, akla uygun ve olası olanı ele almaktadır. Böylelikle taklit (mimesis), yalnızca "olan"a değil, "olması gerekene" yönelimlidir. Olması gereken ise, gerçeğin üzerinde düşünülen şeydir. Böyle bir şey gerçeklikten daha üstün ve ideal bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda mimesis ideal olana yönelir (Yarar, 2010, s.8).

Bu çalışmada sanatı ve sanat eserini gerçekliğin taklidi olarak ele alan mimesis kuramı, sinemada gerçekçiliğin ve gerçekçi sinema kuramının da temelini oluşturmaktadır. Biçimci kuram ise sinemanın bir sanat olarak ele alınmasında önemli bir yere sahiptir.

Sinemanın ortaya çıkışından bu yana bilimler tarafından değerlendirilmesi Biçimci yaklaşımla başlamıştır. Munsterberg ile ortaya atılan, Arnheim ve Einstein tarafından da ele alınan biçimci gelenekte sinemaya sanatsal açıdan yaklaşılması gerektiği savunulmuştur. Biçimci kuramcılara göre, "sinema diğer sanatlarla eşit bir konuma sahiptir çünkü o, dünyanın anlamsızlığını ve kaosunu, bir ritim ve yapı içine dönüştürebilmektedir"(Andrew, 2007, s.17). Arnheim'a göre sanatçı, "gerçekliği temsil etmeli ve temsil ettiği şey ile izleyiciyi etkisi altına alabilmelidir" (Andrew, 2007, s.36).

1920 yılında Rusya'da kurulan Devlet Film Okulu ile, Pudovkin ve Einstein'ın da dahil olduğu verimli ve gelişime açık tartışmalar yapılmaya başlanmıştır. 1929 yılında sinemanın sanatsal yönü, bir film kuramı oluşturulması çabalarıyla ön plana çıkarılmaya

çalışılmıştır. 1935 yılına gelindiğinde, sinemanın diğer sanat dallarından bağımsız bir sanat olduğu tüm eğitim çevrelerince kabul edilmiştir (Andrew, 2007, s.19). 1920-1935 arası bu dönem biçimci kuramın en verimli dönemlerinden birisi olarak tanımlanmıştır. 1960 sonrası, akademik çalışmalardaki artışla birlikte biçimci kuramın en verimli ikinci dönemi olarak tanımlanmıştır.

Filmlerin hayatı gerçek bir hayat gibi göstermesi gerekliliği tartışmaları sinemada gerçekçiliği ön plana çıkarmıştır. Sesli sinema döneminde yalnızca gerçekçi kurama bağlı çalışmalar yapılmıştır (Andrew, 2007, s. 117).

Sinema filmini diğer kitle iletişim araçlarından ayıran özelliği, içinde farklı alanlardan öğeler barındırmasıdır. Sinemanın bu disiplinler arası yapısı, onu gerçek yaşama yaklaştırmaktadır. Gönderilen sinyallerle (bir sahnede fonda çalan müzik, ışığın yönü, kullanılan renkler, oyuncular vb) o anki duygu izleyiciye işlenmekte, izleyici filme dahil olmaktadır. Konunun gerçekte karşılaşılabilecek olaylardan oluşması, oyunculara duyulan hayranlık, filmin sanatsal ve teknik özellikleri, filmi izlendikten sonra da hayata dahil edebilmektedir.

Funda Masdar, sinema sanatını yaşamın yeniden üretimi olarak tanımlamaktadır. Alman eleştirmen ve estetik yazarı Gotthold Ephraim Lessing, mükemmel imgenin gücünün, sanatçının bir şeyin aynısını yapabilmesinden değil, izleyiciyi yarattığı imgenin gerçekliğine inandırma gücünden kaynaklandığını savunmaktadır (Aktaran Wollen, 2004, s.9). Yani imgenin bu gerçekliğine inanan izleyici, sinemanın hayatı yeniden canlandırdığını kabul etmektedir. Sinemanın izleyici üzerindeki bu gücü, sinema ve benzeri iletişim araçlarının imajın belirleyicisi haline geldiği, yansıtılan görüntünün toplum tarafından benimsendiği gerçeğini ortaya koymaktadır (Giddens, 2000, s.403). Burada önemli olan sembollerin izleyiciye neler aktardığıdır. Tamamen hayali fantastik bir filmde bu semboller sayesinde bir gerçeklik yakalanmakta ve mantık olarak aykırılıklar olsa da yaşamdan bir kesit sunduğu kabul edilmektedir.

Bazin'e göre filmler ham gerçeklik parçacıklarından yapılmalıdır: "Çok sayıda ve üstü örtük olan bu parçacıkların anlamı, aklın aralarındaki ilişkiyi kurabildiği öteki gerçeklerin aracılığı ile ancak a posteriori olarak ortaya çıkabilir." Gerçekçilik

sinemanın görevi olmalı, sinemanın görevi göstermek değil ifşa etmek olmalıdır. Bazin'in estetiğinde en önemli yeri kaplayan şey, bir aynılık ya da benzerlik özelliğinden çok gerçek ile imge, dünya ile film arasındaki varoluşsal bağıdır (Wollen, 2004, s.119-121). Efelerin anlatıldığı filmlerde yansıtılanların, yani oluşturulan efe imgesinin kaynaklarda aktarılan gerçeklerle arasındaki bağ Bazin'in estetiğine örnek oluşturmaktadır. Filmlerde yansıtılanlar ile kaynaklardan elde edilen bilgi birikimi arasındaki bağ ve uyum efeliğe yönelik genel kabul görmüş bakışı şekillendirmektedir.

Giddens'a göre (2000), kitle iletişim araçları, çağcıl toplumda temel bir rol oynar duruma gelmekte ve yaşamlarımız üzerinde derin etkiler bırakmaktadır. Çünkü özellikle günümüzde kitle iletişim araçları eğlendirmekten öte gündelik yaşamımızda kullandığımız bilginin büyük bölümünü sağlamakta ve bu bilgiyi biçimlendirmektedir (Giddens, 2000, s.421-422). Sinema da efeliğe ilişkin kaynak eksikliğinden doğan boşlukları doldurarak bilgi eksikliğini gidermektedir.

2.1.1.4. Frankfurt Okulu'nun Kitle İletişim Araçları ve Sanat Olarak Sinemaya Yaklaşımı

Frankfurt Okulu Almanya'da 1923 yılında kurulmuştur. Sosyoloji, siyaset bilim, psikanaliz, tarih, estetik, felsefe, müzikoloji gibi farklı disiplinlerden insanları bir araya getiren Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün bir düşünce akımı olarak ifade edilmekte ve genel yaklaşım biçimi eleştirel teori olarak adlandırılmaktadır (Yarar, 2010, s.24).

Günümüzde kitle iletişim araçları, bir toplumun en güçlü parçası haline gelerek kültürel özellikleri şekillendirmektedir. Frankfurt Okulu da kitle iletişimine yönelik eleştirel çalışmaların başlangıcını yaparak geleneksel düşüncenin anahtar merkezi olmuştur (Stam, 2000, s.68). Frankfurt Okulu'nun kurucusu kabul edilen Theodor Adorno ve Max Horkheimer, toplumsal parçalanma ve medyanın etkisi üzerinde durmaktadır. "İnsanlar kendi kendilerine bırakılmışlardır, ancak köklerini ve ait oldukları toplulukları yitirerek kendilerine de "yabancılaşırlar". Dolayısıyla toplumu yöneten yeni güçler, özellikle doğrudan karşı karşıya kaldıkları medya tarafından yönlendirilebilir durumdadırlar"(Maigret, 2011, s.87).

Frankfurt Okulu, sanat ve kitle iletişim araçları bağlantısı açısından da önem taşımaktadır. Okul, sanata Marksist bir bakış açısıyla yaklaşmış, sanatı bozuk düzene karşı topluma doğruyu gösteren bir sığınak olarak görmüştür (Tunalı, 1989 akt. Dellaloğlu, 2007, s.57). Marx'ın sanatın dünyayı algılama biçimlerinden birisi olduğuna dair düşüncesi sanata özünde bir bilgi biçimi olduğu anlamını yüklemektedir (Yaren, 2010, s.108). Murat Belge, sanatın bir bilgi biçimi olarak algılanışının sanata hayatı yansıtma görevi yüklediğini, bu yansıtma görevinin de beraberinde gerçekliği getirdiğini belirtmektedir (Belge, 1989).

Lukacs, Adorno, Marcuse ve Benjamin gibi düşünürler sanat ve gerçeklik arasındaki bağlantıyı ele almışlar, farklı görüşleri okul içinde birbirleriyle karşılıklı tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Tartışma eksenlerinden en önemlisi her ikisi de Marksist kökenli olan Adorno ile Lukacs arasındadır. Bu iki düşünürden Adorno modern estetiği savunurken, Lukacs yansıma (mimesis) estetiğine daha yakın durmaktadır (Dellaloğlu, 2007, s.63).

Lukacs'a göre mimesis (sanatın gerçek hayatı görünenin altında yatan olgularla birlikte yansıtması) gerçekliğin, gerçeklik ise Marksizm'in ön koşuludur (Yaren, 2010, s.112). Aristoteles ve onu izleyen gerçekçi estetik düşünce geleneği için olduğu gibi sanat Lukacs için de, tam anlamıyla bir eylemin taklit edilmesidir (Dellaloğlu, 2007, s.66).

Lukacs için, gerçekliğin sanat yoluyla yeniden yaratılması, çoğunlukla "belli bir toplumun belli bir zaman parçası içerisindeki üretim ilişkilerini, insanlar arasında var olan ve kaynağını da bu üretim koşullarında bulan bağıntıları sergilemektedir. Yani, mimesisin nesnesi, toplum ile doğa arasındaki metabolizmanın yansıtılmasıdır" (Yarar, 2010, s.98).

Okulun önemli düşünürlerinden Marcuse estetik üzerine çalışmalar yapmış, estetiğin temel tezlerinden birisini şu şekilde dile getirmiştir: "Toplumsal ilişkilere denk düşen sanat biçimi olarak gerçekçilik doğru olan sanat biçimidir" (Marcuse, akt. Dellaloğlu, 2007, s.85). Marcuse sanatın doğruluğunun gerçek olanı tanımlamak için verili olanın egemenliğini kırma gücünde yattığını, estetik biçimin bir sonucu olarak bu kopuş sayesinde, sanatın kurgusal dünyasının hakiki gerçek olarak görüldüğünü

vurgulamaktadır. Marcuse'ye göre sanatta içerilmiş gerçeklik, estetiğin biçim yasasına göre, yüceltilmiş, içeriği stilize edilmiş, verileri yeniden düzenlenmiş bir gerçekliktir (Marcuse, akt. Dellaloğlu, 2007, s.74). Yani Marcuse de, Aristoteles'in "mimesis" inde olduğu gibi, sanatın yansıttığı gerçekliğin saf gerçeklik olmadığını belirtmektedir. Sinemada yansıtılan efelik de sanatsal üretim sürecinde belirli düzenlemelerden geçerek farklılaştırılmakta, saflığını kaybetmektedir. Mimesis kavramı da Baudrillard'ın üst gerçekliği ile benzeşmekte, bu çalışma çerçevesinde efe filmlerinde yansıtılanların gerçekliğinin anlaşılması açısından önem kazanmaktadır.

Frankfurt Okulu, estetik konusundaki çalışmalarına sinemayı da dâhil etmiştir. (Stam, 2000, s.68) Walter Benjamin, bu okula tamamen dâhil olmasa da sanat, sinema ve estetik konusunda çalışmaları, özellikle de "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" yapıtı (Benjamin, 2008) ile okul düşünürlerinin gündeminde yer almıştır. Bu çalışmayla birlikte okulda, filmin sosyal rolü ve kitle medyası ile ilgili polemikler ortaya çıkmıştır (Stam, 2000, s.66).

Benjamin'e göre, sinema, "çevremizde yer alanların yakın çekimini yaparak, tanıdık nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dâhice yöntemiyle sıradan ortamları araştırarak, yaşamımızı yöneten zorunluluklar dizisine ilişkin bilgileri artırır" (Dellaloğlu, 2007, s.130). Benjamin, sinemanın (popüler kültürün, kitle kültürünün ve sanat eserinin de) bu özelliği ile devrimci olanaklara sahip olduğunu belirtmektedir (Benjamin, 2008; Yaren, 2010, s.120).

2.1.1.5. Baudrillard'ın Üst Gerçeklik (Simulakr) Kavramı ve Sinemada Üst Gerçeklik

Sanatın yalnızca bir tasarım süreci olarak ele alınması mümkün değildir. Sanatçının eserin üretimi sırasındaki duyguları, içinde yaşadığı toplumla etkileşimi eseri doğrudan etkilemektedir. "Bir ekonomik faktörden öte sinema-seyirci ilişkisi aynı zamanda sinema-toplum ilişkisinin de ortak paydasını oluşturmaktadır" (Aydın, 2009, s.56).

Sinemanın etkileşimdeki rolü ve hem diğer sanat dallarını hem de farklı bilim dallarının çalışma konusunu içinde barındırmasıyla bilimsel çalışmalara dâhil edilmektedir.

Efelerin konu edildiği filmlerde uygulanan sansür filmlerde aktarılanların gerçekliğine müdahaleyi gösterse de bu sansürün amacı da kahraman imajı toplum bilincine yerleşen efelerin tüm olumsuzlukları bir kenara itilerek bir üst gerçeklik (simulakr) ile ideale ulaştırılması olarak açıklanabilir. Devlet arşivlerinde yer alan belgelere bakıldığında (cinayet, hırsızlık, darp, adam kaçırmaya vb olaylar) romanlarda, filmlerde ve diğer kaynaklarda tüm olumsuzluklarından arındırılmış efelerin aktarılmasında da bu üst gerçeklik (simulakr) akımının etkili olduğu görülmektedir.

Baudrillard'ın "üst gerçeklik / simulakr" ve "simülasyon" kavramları sinema gibi kitle iletişim araçları aracılığıyla yansıtılanların gerçekliğinin anlaşılmasında ve tartışılmasında önemlidir.

Üst gerçeklik / simulakr, bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm; simülasyon, gerçek olmayan bir şeyin yapay bir şekilde yeniden üretilerek gerçekmiş gibi sunulması, benzetimdir.

Baudrillard, günümüzde soyutlama biçimlerinin haritacılık, suret çıkarma, aynadan yansıma ya da kavramla bir ilişkisi kalmadığını, bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi olarak tanımladığı simülasyon kavramının, haritadaki toprak parçası, töz ya da referans sistemiyle bir ilişkisi olmadığını belirtmektedir (Baudrillard, 2010, s.14).

Gerçeğin minyatürleşmiş hücrelerden, belleklerden ve modellerden sonsuz defa üretildiğini ve bunun sonucunda ortaya sadece işlemsel bir gerçek çıktığını belirten Baudrillard, onu saran düşsellikten yoksun olan gerçeğin gerçek olamayacağını dile getirmektedir. "Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla üstgerçektir" (Baudrillard, 2010, s.14-15).

Üst gerçeklik ve simülasyonun topluma etkisi ve yansımaları Baudrillard'ın şu örneği özetlemektedir:

İkonoklastların¹, simülakrların sahip olduğu bu mutlak-güçten korkmalarına neden olan şey, ikonaların Tanrı düşüncesini insanların bilincinden silip atabileceklerini sezmenin yanı sıra, sonuç itibariyle bu korkunç hakikatin Tanrı'nın asla var olmadığı, yalnızca simülakrları aracılığıyla var olabildiği hatta kendi simülakrlarından başka bir şey olmadığı düşüncesine göndereceğinin farkına varmış olmalarıdır (Baudrillard, 2010, s. 18).

Burada ikonaların, yani üst gerçekliklerin, Tanrı'nın ilahi kimliğini, ulaşılmazlığını ve benzersizliğini yok etmeye çalışması imgelerin kültürel öğeler üzerindeki öldürücü etkisini ortaya koymaktadır (Baudrillard, 2010, s.19). Örneğin bir sinema filminde ya da televizyon dizisinde yansıtılan karakterin oyuncunun gerçek kişiliği ile özdeşleştirilmesi, oyuncunun hayranları tarafından ilahlaştırılması (ya da canlandırdığı karaktere göre aşağılaması), oyuncunun kendi karakterini baskılamakta ve hayranlarının gözünde gerçeğin yerini almaktadır. Yani üst gerçeklik gerçekliği öldürmektedir.

Baudrillard'a göre anlam yitiminin, anlamı yok edip, ikna edici bir haber biçime sokan kitle iletişim araçlarının müdahaleleriyle bir ilişkisi vardır" (Baudrillard, 2010, s. 116). Anlam ile iletişim üst gerçekleşmiş, gerçekten daha da gerçek gibi görünen şey, gerçeğe son vermiştir (Baudrillard, 2010, s.118).

Sinema filmlerinde yansıtılan kimi olgular var olan fakat varlığının detaylarına yönelik bilginin olmadığı ya da az olduğu olgulardır. Örneğin, tarih boyunca yaşadığı bilinen bir kabilenin, yaşamı, kuralları ya da kültürü hakkında bilginin olmadığı durumda üst gerçeklikler devreye girmektedir. İzleyicinin bilgi eksikliğinden faydalanarak bir üst gerçeklik yaratılmakta ve bu üst gerçeklik zamanla toplum hafızasına yerleşmektedir. Yani üst gerçeklikler gerçeklik olarak algılanmaya başlamaktadır. Efelik alt kültürüne yönelik kaynak eksikliği de bu bilgi eksikliğini beraberinde getirmekte ve efe filmlerinde yansıtılanlar izleyicinin zihninde yer edinmekte; yani efelik alt kültürüne yönelik bir üst gerçeklik oluşturmaktadır.

¹ İkonoklast: *kutsal imgeleri yok edenlere verilen ad. Kutsal imgelere tapınmaya karşı olan Bizans imparatorlarının yandaşı olan insanlar* (Baudrillard, 2010, s. 18).

Genele bakıldığında üst gerçekliklerin kültürler üzerinde olumsuz bir etkisi olduğu söylenebilmektedir. Fakat efelik alt kültürü gibi bir bütün halinde tüm öğeleri ile varlığını sürdüremeyen kültürlerin aktarılmasında ya da bilgi eksikliğinin söz konusu olduğu durumlarda (bir toplumun kültürel öğeleri gibi), üst gerçeklik boşlukları doldurarak, elde olan bilgilerden hareketle yeniden üretim ya da benzetim yapabilmekte ve böylece bu öğenin yok olması geciktirilebilmektedir.

Baudrillard, kitle iletişim araçlarıyla yansıtılan görüntü ile insan davranışlarının birbirine karıştığını ve bir üst gerçeklik oluştuğunu belirtmektedir. Bu üst gerçeklik ise dış gerçeklikte bir temeli olmayan benzerliklerden oluşmaktadır (Giddens, 2000, s.403-404). Özellikle sinemanın insanlar ve toplumlar üzerindeki etkisine bakıldığında bu üst gerçekliğin zamanla dış gerçeklikle iç içe geçtiği, dış gerçekliği biçimlendirdiği de söylenebilir. Efelige yönelik bugünkü imgede sinemanın oluşturduğu bu üst gerçekliğin etkili olduğu görülmektedir.

2.1.2. Sanat ile Toplumun Etkileşimi ve Sembolik Etkileşimcilik

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının başlamasıyla birlikte, filmlerde yansıtılanların, konunun ve karakterlerin anlattıklarının önemi daha da artmıştır. Bu çerçevede efeleri konu alan filmler mimesis yani yansıtma kuramı temelinde incelenmekte ve ortaya çıkan imgenin bir tasviri yapılmaktadır. Yansıtılanların gerçekliği, içinde bulunduğu toplumdan etkilenmesi ve bunları izleyiciye aktarması toplum ve sinema arasında döngüsel bir etkileşim oluşturmaktadır. Bu filmlerin incelenmesinin önemi sembolik etkileşim kuramı ile de açıklanabilir. Filmlerde aktarılanların bireylerin bilincinde belirli bir imge oluşmasına etkisi, filmin başkahramanı efe üzerinden tümevarım yapılması ve bunun sonucunda genel geçer bir efe tanımı yapılması sembolik etkileşim ile açıklanmaktadır. Burada sembolik etkileşim aynı zamanda efelerin hüküm sürdüğü dönemde halk ve devletin gözüyle efeliğin algılanmasında da devreye girmektedir.

Sinema günümüzde, gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Sinemanın bu konumuna baktığımızda gündelik hayatta edinilen izlenimlerin ve algıların

oluşmasında da önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Yani sinema bireylerin ve toplumların etkileşiminde rol alan araçlardan biri olmaktadır.

Cooley'in insanların birbirleri hakkındaki tasarımlarının toplumun katı gerçekleri olduğuna dair belirlemesi (Coser, 2001, ss.305-330) günümüzde efelik imajının bulunduğu konumu açıklar niteliktedir. Bugün efeliğin yiğitlik ve kahramanlıkla özdeşleştirilmesinde kişilerin efelere ve efeliğe yönelik algısı ve bu algıyı çeşitli sembollerle şekillendiren yahut yönlendiren araçların etkili olduğu görülmektedir. Bu semboller algılayan bireyler de efelere yönelik "katı gerçeği" ortaya çıkarmaktadır. Sinema ise gündelik hayatta edindiği yer ile bu imgenin oluşmasında en önemli araçlardan birisidir. Sinemanın bu rolü, sembolik etkileşimin en önemli araçlarından olan dilin sinemada kullanımıyla oluşmaktadır. Karakterler, hikaye, kostümler ve müzik gibi farklı öğeleri de içinde barındıran sinema dili, bir konunun algılanabilirliğini sağlamakta, bu sayede farklı öğelere farklı anlamlar yüklenebilmektedir. "Katı gerçekleri" ya da genel kabulleri ortaya çıkaran da bu anlamlardır.

İnsanlar, sosyal objelere yönelimlerinde asıl karakterlerinden çok o objelere yükledikleri anlamı temel almaktadır. Bu anlamlar, sosyal etkileşim sürecinde inşa edilmekte ya da yeniden oluşturulmaktadır (Coser, 2001, s.574). Efelere yönelik günümüzde var olan algıda da bu etkileşim önemli rol oynamaktadır. Bu etkileşim bireylerin efelerle birebir etkileşimleri ve yine bireylerin sinema aracılığıyla söz konusu imgeye yönelik algıları sayesinde şekillenmektedir. Sinema filmleri, efeliğe ve efelere yönelik anlam yüklenmesinde önemli bir yere sahiptir. Filmlerde aktarılanların izleyici tarafından algılanması, bu algının yaygınlaşması ile bir gerçeklik ya da üst gerçeklik ortaya koyması efe kimliğini şekillendirmektedir.

Sembolik etkileşimci kuramcılar, benliğin toplumsal etkileşim içinde oluşum süreçlerini incelerler; buna göre, benlik önceden verili değildir, toplumsal aktörlerin birbirleriyle ilişkilerinde birbirlerine verdikleri tepkiler ve birbirlerini algılama biçimleri, etkileşim ortamlarının kişiler tarafından nasıl tanımlandığı ve bu toplumsal ortamlara atfedilen anlam ve simgeler, toplumsal kimliklerin oluşumunda etkilidir (Sezal, 2002, s.38-39).

Buradan hareketle sembolik etkileşimcilik, toplumsal alanlarda bireylerin diğerleri ile karşılıklı etkileşimleri sonucu oluşan sembolleri ve bu sembollere yüklenen anlamları incelemektedir. Giddens da (2000) toplumun bireyler tarafından, bireylerin de toplum tarafından yaratıldığını belirterek toplumsal yapı ve bu yapının en önemli ve dinamik unsuru olan bireyin birbirlerini etkileyerek ve değiştirerek var ettiği üzerinde durmaktadır. Bu akımın en önemli temsilcileri, Mead, Cooley, Blumer ve Goffman olmuştur.

Sembolik etkileşime göre bireyler, birbirinin tavırlarını yorumlamakta ve bu tür yorumlamalar ile açığa çıkan anlamlar temelinde hareket etmektedirler. Blumer'ın belirttiği gibi, yorumlama ve tanımlama sembolik etkileşimin temelidir (Coser, 1977, s.335). İnsanların paylaşılan anlamlar temelinde birbirleriyle ve nesnelere ilişki kurduğunu belirten Blumer (aktaran Smith, 2001, s.87), sembolik etkileşimciliğin 3 önermeye dayandığını belirtmektedir. Bunlar, insanların şeylere karşı aldıkları tavrın o şeylerin kendilerine ifade ettiği anlam doğrultusunda şekillendiği, bu anlamların birinin muhataplarıyla olan etkileşiminden doğduğu ve bu anlamların yorumsal süreçte değiştiğidir (Poloma, 1993, s.224).

Sembolik etkileşim kuramı, efeliğe yönelik imajın, efelerin hüküm sürdüğü dönemde oluşumunu da içermektedir. Efelerin kimileri tarafından eşkıya kimileri tarafındansa kahraman olarak nitelendirilmelerinde etkileşimde buldukları sosyal ortamın etkisi görülmektedir. Ege bölgesinde efelik halk tarafından olumlu özellikleri ile benimsenmiş ve Ege kültürü ile özdeşleştirilmiştir. Günümüzde efelerin var olmaması, çeşitli kaynaklardan (romanlar, halk hikayeleri, filmler, müzeler vb.) edinilen veriler doğrultusunda tanınması da bu kaynaklarda yer alan sembollerin yorumlanmasını zorunlu kılmıştır. Efelerin halk tarafından sevimlerinin yanı sıra, zengin halka zulüm etmeleri ve halka korku saçmaları da ayrı bir bakış açısı oluşturmaktadır. Bu da efelere ilişkin olarak fayda görenler ve zulüm görenler olarak iki farklı bakış açısı olduğunu (yöneticilerin ve efelerin haricinde) ortaya koymaktadır. Efelerin dağlarda sürdürdükleri yaşamlarını kolaylaştırmak ve yerleşik hayatla bağlarını sürdürmek amacıyla olumlu ilişkiler kurmaya çalıştıkları köylüler sembolik etkileşimin bir parçasını temsil etmektedir. Etkileşimin bu parçası kendilerine yardım eden, camiler, çeşmeler yaptırın ve zaptiyenin zulmünden koruyan efelere yönelik "olumlu" bakış açısını temsil

etmektedir. Efeler tarafından tehdit edilen, darp edilen, malları zorla ellerinden alınan ve hatta öldürülen zengin köylüler ise efelere yönelik "olumsuz" bakış açısını içermektedir. Devlet arşivlerinde de var olan cinayet, hırsızlık, kaçırılma gibi olaylara karışan efelerin günümüzde kahraman olarak benimsenmiş olmalarında Milli Mücadele'de etkin rol almaları ve sinema gibi kitle iletişim araçları için bu kahramanlık hikayelerinin önemi etkili olmaktadır.

Olumlu ve olumsuz iki farklı bakış açısının söz konusu olduğu efelikte bugün var olan daha çok olumlu algı sinema ve edebiyat aracılığıyla pekiştirilmektedir. Fakat yazılı kaynaklarda var olan olumlu ve olumsuz özelliklere bakıldığında, bu özelliklerin daha çok birey olarak efelerle özdeşleştiği de dikkati çekmektedir. Kişiye mahsus bu özelliklerin genellenmesiyle de efeliğe yönelik olumlu bir bakış açısı yerleşmektedir. Bu olumlu ve olumsuz bakış açısında sembolik etkileşimin bir uzantısı olan yaftalama kuramı açıklayıcı olmaktadır.

Yaftalama kuramı, Chicago geleneği dâhilinde, suç eylemlerinin yalnızca suçluların davranışları çerçevesinde anlaşılamayacağını, fakat diğer sosyal eylemler gibi etkileşimli bir ilişki içerdiği zaman sosyolojik analize elverişli hale geleceğini belirtir (Coser, 2001, s.577). Yaftalama kuramcıları sapkınlığı, bir bireyin ya da grupların özellikleri kümesi olarak değil, sapkınlar ile sapkın olmayanlar arasındaki bir etkileşim süreci olarak yorumlamaktadırlar. Bu çerçevede yaftalama kuramcıları, sapkınlığın gerçek yapısını anlayabilmek için, kimi insanlara neden "sapkın" yaftası yapıştırıldığına ortaya çıkarılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kuramcılara göre suçluluğun tanımı, güçlüler tarafından yasaların düzenlenmesi ve polis, mahkemeler ve islah kurumları tarafından bunların yorumlanması yoluyla oluşturulmaktadır. (Giddens, 2000, s.189). Becker da, yasa yapıcı kurumların belirli şeyleri yasadışı ilan ederek nasıl sapma oluşturduğuna odaklanmıştır. Sapkınlık, yaftalama kuramcılarının ileri sürdüğü gibi, her zaman sapkın olarak etiketlenenler ve onları etiketleyenler arasındaki etkileşimin bir sonucudur. Çalma eylemi bir kişiyi hırsız haline getirmez; bir kişi sadece eğer yakalanırsa başkalarının ve kendisinin zihninde hırsız haline gelir (Coser, 2001, s.578).

Yaftalama kuramının önemli temsilcilerinden Edwin Lemert, başlangıçta görülen sınırları aşma davranışını birincil sapkınlık olarak adlandırmaktadır. Lemert, birincil sapkınlıktan ikincil sapkınlığa geçişin ise bu yaftanın birey tarafından kabullenilmesi ve kendisini sapkın olarak görmeye başlaması ile oluştuğunu belirtmektedir (aktaran Giddens, 2000, s.189; Coser, 2001, s.577-578).

Yaftalama kuramının bu temel tanımı efeliğe ilişkin bakış açılarını da açıklamaktadır. Efelerin eşkıya olarak tanımlanmaları, devletin bu gruba karşı tavrı, giyiminin yasaklanması ve ortadan kaldırılmaları için faaliyete geçilmesiyle belirginleşirken, halk kahramanlığı imgesi ise efelerin yardım ettikleri halk ve arkalarından yakılan yiğitlik türkülerıyla şekillenmektedir. Bu iki bakış açısından birini benimseyen efe, halk kahramanlığı ya da eşkıyalık yaftasını kabullenmekte, böylece kendisini tanımlamaktadır. Bugün yaygın olan halk kahramanlığı yaftası, filmler, türküler ve halk hikayeleri ile oluşmaktadır. Becker'ın çok iyi bir şekilde belirttiği gibi, "Sapkın, yaftalamanın başarılı bir şekilde uygulandığı biridir; sapkın davranış yaftalanan kişinin davranışdır" (Smith, 2005, s.95).

Sinemanın halkın algısına etkisi göz önünde bulundurulduğunda sinemanın gerçekçiliği sorgulanmaktadır. Efe filmlerinde yansıtılan efe imgesinin incelendiği bu çalışmada, toplumun algısını biçimlendiren sinemada yansıtılanlar gerçekçi sinema kuramı çerçevesinde değerlendirilmiş, mimesis ve üst gerçeklik (simulakr) kavramları ile açıklanmıştır. Sinemanın bu kültüre etkisi ise sembolik etkileşimcilik ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada incelenen filmler tüm çevresel faktörlerden arındırılarak ele alınmıştır. Filmlerin çevrildiği dönemdeki sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik durum, sanatçının ideolojisi, o dönemde efelere ilişkin genel görüş gibi etkenler bu çalışmaya dahil edilmemiştir. Bu çalışma, filmlerde yansıtılan efe imgesinin ortaya konulması ve kaynaklarda yer alan bilgilerle karşılaştırılması ile sinemanın bir kaynak olarak yansıtıklarının değerlendirilmesini amaçlamaktadır.

Bu çerçevede temel alınan filmler Çakırcalı Mehmet Efe'yi konu almaktadır. Çakırcalı Mehmet Efe'nin ele alınmasında ise efelik tarihine bakıldığında Çakırcalı Efe'nin

karizmatik otoriter özellikleri göz önünde bulundurularak, efeliğe ilişkin bir ideal tip oluşturduğu düşüncesidir. Bu sebeple, Max Weber'in ortaya koyduğu karizmatik otorite ve ideal tip kavramlarının açıklanması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

2.1.3. Max Weber'de İdeal Tip ve Karizmatik Otorite

Zeybek çetesinin yapısına bakıldığında görülen hiyerarşi ve çetenin başı olarak efenin nitelikleri ve imgesi, efenin otoritesini de ortaya koymaktadır. Efelik tarihinde var olan sayısız çete arasında çalıkakıcı olarak adlandırılanlar ve "kahramanlık" vasfına ulaşmış olanlar karşılaştırıldığında, günümüzde de devam eden halk kahramanı veya milli kahraman imgesinin tarih kitaplarına ve halkın hafızasına yerleşmiş olmasının sebebi, bu çalışma çerçevesinde, Weber'in karizmatik otorite tanımlaması ile ele alınmaktadır.

Weber'in karizmatik otorite tipolojisi "toplumlarını büyük ölçüde etkilemiş ve çoğunlukla kendi dönemlerinin de (hatta bazen kendi toplumlarının da) ötesine geçen kalıcı izler bırakmış önemli tarihi şahsiyetleri karşılaştırarak, aralarında saptadığı benzerlikleri, "karizma" (charisma) kavramından hareketle ve buna bağlı "otorite" kavramı etrafında soyutlamak suretiyle oluşturduğu" bir şemadır (Sak, 2001, s.37). Weber (1947/2011) "karizma" kavramını "bireysel olarak bir şahsı sıradan insanlardan ayıran ve onun doğüstü, insanüstü ya da en azından bazı özel istisnai güçlere ya da niteliklere sahip sayılmasına yol açan belli bir nitelik" anlamında kullanmıştır (s.90). Weber (1978), doğüstü, insanüstü ya da ayrıcalıklı güç ve nitelikli "lidel'ler için kullandığı karizmatik otoriteyi şu şekilde açıklamaktadır:

Karizma yalnızca içsel irade ve denetim kabul eder. Karizmatik önder kendine göre olan bir işe el atar ve salt taşıdığı misyona dayanarak itaat ve yandaş kitlesi ister. Bunları bulup bulamayacağını, başarısı belirler. Onlara gönderildiğine inandığı kişiler onun misyonunu tanımazlarsa, karizmatik iddiası çöker. Kabul ederlerse, onların efendisi olur - kendini "kanıtlayarak" yerini koruyabildiği sürece. Ama "hak"ını, seçimlerde olduğu gibi, onların iradesinden almaz. Tam tersi olur: Onu karizmatik önderleri olarak tanımak, misyonunu bildirdiği kişilerin görevidir (Weber, 1993, s.327; 1978, s.241).

Weber'in bu açıklamasına bakıldığında efeliğe ilişkin bir şema da çizilebilir. Bir efenin dağa çıkması, çetenin başı olarak seçilmesi, halkın sevgisini ve güvenini kazanmak ve

korumak için faaliyetlerde bulunması, namını sürdürmesi, tüm bunların sonucunda lider olarak hem çetede hem de halkın bilincinde yer edinmesi bir "karizma"yı oluşturmaktadır. Çakırcalı Mehmet Efe'nin ideal tip olarak tanımlanmasında ise bir karizmatik otorite olarak efelikteki belirleyiciliği dikkati çekmektedir.

Efelik ve zeybeklik kurumuna bakıldığında, ortaya çıkan sabit görüş efelerin yiğit, mert, halk dostu ve önce halk kahramanı sonra milli kahraman olduklarıdır. "Ege'nin kahramanları" dendiği zaman ise akla ilk gelen isimler Çakırcalı Mehmet Efe, Atçalı Kel Mehmet, Demirci Mehmet Efe, Yörük Ali Efe ve Gökçen Efe'dir. Bu eşleştirmede en önemli etken bahsi geçen efelerin yaşadıkları yörenin halkı tarafından sevilmesi, yönetim karşısında dik duruşları ve Milli Mücadele'deki katkılarıdır. Çakırcalı Mehmet Efe her ne kadar Milli Mücadele'ye yetişememişse de, bir "marka" haline gelmiştir. Hakkında sayısız türkünün yakıldığı, filmlerin çevrildiği ve yazıların yazıldığı Çakırcalı Mehmet Efe, yaşamıyla ve nitelikleriyle bir "karizmatik otorite" haline gelmiştir. Çakırcalı'yı bir karizmatik otorite yapan özellikleri sadece yaşamı boyunca kazandığı saygı, korku ya da halkın ona duyduğu ihtiyaçla değil, halk arasında "efsunlu" olduğuna dair söylemlerin var olmasıyla da ilgilidir. Çakırcalı'nın efsunlu olduğuna dair inanç ona diğer insanlardan ve diğer efelerden üstün özellikler atfetmektedir. Ölümünden önce Hacı Zeybek'e kollarını, bacaklarını ve kafasını kesmesini vasiyet etmesinin altında da halkın öldüğüne inanmaması ve efsununun devam etmesi düşüncesi yatmaktadır.

Çakırcalı Mehmet Efe, bu çalışma çerçevesinde "karizmatik otorite" olarak ele alınırken çetesi, eylemleri ve töreleriyle bir "ideal tip" oluşturmaktadır. Weber'in ortaya attığı ideal tip kavramında ideal kelimesi "arzu edilen" veya "olması gereken" bir durumu ifade etmekten öte "belli bir bütünlük gösteren; cüzleri (parçaları) arasında mantıki ve organik bir bağ bulunan "durumu" ifade etmektedir" (Sezal, 1981: 68). Weber, gerçekte bağı bulunan ya da tarihsel gerçeğin bir görünümü olan ideal tiplerin insan gerçeğinin anlaşılmasında etkili olduğunu belirtmektedir (Ergun, 1979, s.101). Bu noktadan hareketle araştırma sürecinde, "efe ideal tipi"nin efelik kurumunun anlaşılmasında ya da tanımlanmasında kullanılması planlanmaktadır. Bu ideal tipi de Çakırcalı Mehmet Efe oluşturmaktadır.

Weber'in karizmatik otorite tanımlaması çerçevesinde ele aldığı ve efeliğin günümüzde bulunduğu konum ve genel efe imajının anlaşılmasında önemli bir yere sahip olan "karizmatik otoritenin rutinleşmesi" (Weber, 1978, s.246) kavramı bu çalışma çerçevesinde temel alınan bir diğer kavramdır. Araştırmada, Çakırcalı Mehmet Efe'nin efelik alt kültüründeki etkinliği ve şöhretinin günümüzde var olan efe imajına temel oluşturduğu düşüncesinden hareketle Çakırcalı Mehmet Efe bir "ideal tip" olarak ele alınmakta ve efe karizmatik otoritesini kurumsallaştırdığı öne sürülmektedir. Çakırcalı'yı karizmatik otorite yapan özelliklerin zamanla efelik kurumuyla özdeşleştirilmesi "karizmatik otoritenin rutinleşmesi" kavramıyla açıklanmaktadır. Karizmatik otoritenin rutinleşmesi, bu otoritenin karizmatik özelliklerinin bir kişi ile özdeşleştirilmeden öteye gitmesi ve yerleşikleşmesidir. Bu rutinleşme sürecinde bir kişiyle özdeşleştirilen özellikler, o makamla özdeşleştirilmeye başlamaktadır (Sak, 2001, s.40-41). Bir karizmatik otorite olarak Çakırcalı Mehmet Efe'nin de günümüzde var olan efe imajı ve efe tanımlamasında belirleyici olduğu düşüncesinden hareketle, Çakırcalı'nın özelliklerinin efeliğe devredildiği belirtilebilmektedir. Weber (1978; 2011) bu durumu karizmatik otoritenin nesnelleştirilerek değişik tipteki otorite biçimlerine dönüştürülmesi olarak ifade etmekte, karizmanın gelenekselleştiğini ya da kurumsallaştığını belirtmektedir. Efelik kurumundaki karizmatik otorite de kurumsallaşma ile yani karizmatik otoritenin fiilen kişiselikten çıkararak makama ya da kuruma bağlanmasıyla açıklanabilir.

Tarih boyunca kahramanlıkları ve yiğitlikleriyle nam salmış efelerin yanı sıra çalılıkacı olarak tanımlanan çetelerin de var olmasına rağmen, daha önce isimleri sayılan efelerle özdeşleştirilebilen efe karizmatik otoritesinin kurumsallaşması sonucu efelik kahramanlık ve yiğitlikle bir tutulmakta, aksi anlatımlar geri plana itilmektedir. Yine isimleri sayılan efelerle sınırlandırıldığında bu çalışma çerçevesinde Çakırcalı Mehmet Efe hem yaşadığı dönem hem de süren namı açısından bir ideal tip olarak ele alınmaktadır.

2.2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Batı Anadolu'da, özellikle Aydın, İzmir, Denizli ve Muğla illerinde 18. yüzyıldan itibaren yaşamış olan efelik ve Türk sinemasında yansıtılmasının incelendiği bu çalışmada; kültür, alt kültür, imge, imaj, efelik, sinema ve sanat kavramlarından yararlanılmıştır. Kavramların tamamına ilişkin farklı tanımlamalar var olmakla birlikte bu çalışma çerçevesinde temel alınan tanımlamalar şöyledir:

2.2.1. Kültür

Latince kökenli olup dilimize, Fransızcadan geçen kültür kelimesi, günümüzde yedi değişik anlamda kullanılmakta, bunun da etkisiyle "demokrasi" gibi her seferinde örneklerle açıklanması gerekmektedir (Turan, 1994, s. 11-12).

Kültürün farklı anlamları ve kullanım alanları, yapılan tanımlamalarının da farklılık göstermesine neden olmuştur. Bu tanımlamalardan bazıları şöyledir: Kültür, "yeryüzünde beşeri hayatın başlangıcından bu güne kadar insanoğlu tarafından üretilmiş olan her şey; bir birey ya da topluluğun yaşam tarzını biçimlendiren örf, adet, gelenek ve görenek ile alışkanlıklar, davranışlar ve inançlar toplamıdır" (Demir ve Acar, 2001, s.261).

Orhan Hançerlioğlu(1986), kültürü bir toplumun duyuş ve düşünüş birlikteliğini sağlayan, insanların tarih boyunca ürettikleri maddi ve manevi tüm değerler olarak tanımlamaktadır (s.250). Hançerlioğlu'na göre kültür, "insanların, kendi etkinlikleriyle değiştirdikleri ve kendi amaçlarına uygun olarak yeniden kurdukları bir doğadır" (1986, s.250).

Aziz Çalışlar, kültürün tanımını yaparken, kültürü insansal yaşamın tümü olarak gören anlayışa karşı çıkmaktadır. Çalışlar'a göre kültür (1983), "insanın kendi basına ve dünyada yaptıklarının, bu arada konuşup düşündüklerinin tümü değildir" ve toplumun olduğu kadar, bireylerin de gelişiminin koşulları olarak nesnel ve öznel yaşamsal etkinlik ürünlerini kapsamaktadır (s.268-269).

Hilmi Ziya Ülken, kültürün saklanması ve kazanılmasının sosyal bir süreç olduğunu, bu sebeple de ona "toplum mirası" da denildiğini belirtmektedir (Ülken, 1969, s.185).

Genel kullanımında, ayrı bir halkın ya da başka bir toplumsal grubun bütün bir yaşam biçimi kastedilmektedir (Williams, 1993, s.10). Williams (1993), kültürün zihnin etkin olarak geliştirilmesi anlamını oldukça güçlü biçimde kazandığını belirtmektedir:

Burada kültür kavramının anlam katmanlarını, (i)zihnin gelişkin bir durumu'ndan -"kültürlü kişi", "kültür almış kişi" gibi-, (ii)bu gelişme süreci'ne -"kültürel ilgiler", "kültürel etkinlikler" gibi- ve (iii) bu süreçlerin araçları'na -"sanat" olarak ve "beşeri entelektüel çabalar" olarak anlaşılan kültür kavramı gibi- kadar değişen anlamlarıyla ayırt edebiliriz. Zamanımızda ise bu üçüncü anlam katmanı diğerleri arasında en yaygın kabul görenidir. (s. 9)

Williams, kültürün günümüzde, sadece geleneksel sanatlar ve entelektüel üretim biçimlerinin ifadesi olmaktan çıkarak, moda, reklam ve gazeteciliğe kadar sanat ve felsefeyi içerecek şekilde bütün imgesel pratikleri ve bütün alanları kapsar hale geldiğini belirtmektedir (Williams, 1993, s.11).

Kültüre ilişkin sayısız tanımlamanın arasında en fazla benimseneni Tylor'ın yaptığı tanımdır. Tylor'a göre ise kültür, "bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek ve görenekler ve toplumun bir üyesi olarak bireyin edindiği diğer tüm sorumluluklar ve alışkanlıklardır (Tylor, 1924).

2.2.2. Alt Kültür

Kültürün toplumdan topluma farklılaştığı ve homojen olmadığı bilinen bir gerçektir. Bu farklılıkta farklı topraklarda, farklı şartlarda ve farklı kurullarla yasayan toplumların benzer farklılıkları kendi içlerinde taşımalarının da etkisi vardır. Bir toplumu bir arada tutan da bu farklılıkların bir bütün halinde korunabilmesidir. Dil, gelenek, değerler ve sosyal normlar açısından, içinde yaşadıkları toplumun kültüründen farklılıklar gösteren grupların yaşam biçimi alt kültürdür (Kızılcılık ve Erjen, 1994, s.25). Bir kültürel sistemin içinde var olan bu farklılıklar, yani alt kültürler, dahil oldukları üst kültür ve diğer alt kültürler ile çatışmaya girmezler; o üst kültürün vazgeçilmez bir parçası haline

gelirler. Bir başka deyişle, "Kültürü meydana getiren faktörlerin hiçbiri diğerlerinden bağımsız ve kendi başına bütünü teşkil edebilecek kadar kuvvetli değildir. Daha doğrusu bu durumda bir kuvvet derecelemesi değil, karşılıklı etkileşmeler ağının meydana getirdiği bir bütünden bahsedebilmek mümkündür" (Özönder, 1984, s.135-136).

Kültür kalıbı özellik ve unsurlarının tamamına sahip olmakla birlikte alt kültürlerin varlığı iki şarta bağlıdır:

- 1) Bir alt kültür, içinde bulunduğu kültürden en az bir özellik ile farklılık taşımaktadır,
- 2) Alt kültürler, içinde yaşadıkları kültür kalıbı ile bağlıdır ve bu bağı ortak dil ve iktisadi sistem unsurları sağlamaktadır (Kızılcıkelik ve Erjem, 1994, s.25).

Alt kültürün bağlı kültür ile olan farklılıkları içinde yaşadığı toplumdaki kültürel çeşitliliği sağlarken, ortak özellikleri ve aralarındaki bağ, alt kültürü korumakta ve sağlamlaştırmaktadır. Çalışma çerçevesinde efelik, Türk kültürünün bir parçası olması, içinde yaşadıkları toplumdan farklı özelliklere sahip olmaları açısından bir alt kültür olarak ele alınmıştır.

2.2.3. İmge (İmaj)

Kişilerin ve nesnelerin somut olarak görülenden öte, kişiler ve toplumlar tarafından yüklenen anlamları bulunmaktadır. Tanınmış kişiler söz konusu olduğu zaman bu anlamlar, kitle iletişim araçlarında yansıtılanlardan, kişisel özelliklerden ve dış görünüşten oluşturulmaktadır. Bunların toplamında kişinin imgesi belirlenmektedir. Kişilerin imgesi onlardan beklenen davranışları da belirlemektedir. İmge yalnızca kişiyi değil kişinin ait olduğu grubu da etkilemektedir.

"Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür... Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimize de bağlıdır" (Berger, 1986, s.9).

İmgenin önemi özellikle artık var olmayan olgular söz konusu olduğunda anlaşılmaktadır. Çünkü imge orada bulunmayan olguları canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla yansıtılan imge olgunun aslında daha kalıcı hale gelmiş, imgeyi yaratanın yorumu yaptığı kaydın bir parçası olarak yer edinmiştir (Berger, 1986, s.10).

2.2.4. Efelik

Efelik kavramı ile ilgili detaylı ve net bir tanım olmamakla birlikte bu konudaki en kapsamlı çalışma Ali Haydar Avcı'ya aittir. Efelik, Ege bölgesinde yaşayan silahlı ve yiğit kişiler tanımlanmasından çok kültürel özellikleri, müziği ve dansı ile tanımlanmaktadır. Bu alt kültür detaylı olarak dördüncü bölümde ele alınacaktır.

Efe: "Ege bölgesinde yaygın olarak yaşamış, silahlı, kabadayı ve yiğit vasıfları olan, halk dostu kişilerdir" (Ülken, 1969, s.90).

Zeybek: "Batı Anadolu'da özellikle dağlık yerlerde yaşayan, iyi savaşçı, asayiş ve yolların muhafazasından sorumlu ücretli askerlerdir" (Yetkin, 2003, s.53).

Kızan: "Efenin yönetiminde bulunan ve onun buyruğuyla hareket eden silahlı, özellikle genç arkadaş ve uyruklarıdır" (Avcı, 2011, s.49).

2.2.5. Sinema

Sinema "herhangi bir kavramı, bir düşünceyi, bir konuyu, -sesli sinemada sesle de desteklenen- devinimli resimler (görüntüler) yardımıyla ortaya koymak amacını güden sanat dalı"dır (<http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim: 06.11.2011).

Sözlük anlamı dışında sinemanın kişiler ve toplumlar arasında iletişim sağlama görevi de bulunmaktadır. Özellikle teknolojik gelişmelerle birlikte sinema ve televizyon, kişilerin sahip oldukları bilgi birikimine de etki etmektedir. Sinema filminde yansıtılan bir kurmaca da olsa, izleyicinin olayları ve karakterleri içselleştirmesi sonucunda filmde yansıtılanlar bireylerin algılarında yer edinmektedir.

Sinema, toplumların ve bireylerin gelişimine etki eden bir eğlence aracıdır. Fakat topluma ve kültüre olan etkisi bu eğlendirme vasfından daha ön plandadır. Sinema bir kültürün, bir düşüncenin ve görüşün topluma ve bireylere aktarımında kullanılan bir popüler kültür aracıdır.

2.2.6. Sanat

"Sanat; gerek sanatçı için, gerek alıcı için ve sosyal yapının, sosyal yapıtaşlarının doğrudan etkisiyle ortaya çıkabilir ve tanımlanabilir" (Erinç, 2009, s.8). Fakat bir eserin sanat eseri olarak tanımlanması noktasında toplumsal farklılıklar devreye girmektedir. Sanatçının içinde yetiştiği toplumun değerlerine ve toplumsal yaptırımlara göre sanatçı olduğu söylenebilir. Sanatçıyı sanatçı yapan da, ürettiği eseri sanat eseri yapan da eserin alıcılarıyla kurduğu ilişkiye bağlıdır. Bu sebeple, toplumun beğenisi ve ilgisi sanatçı için birincil sırada yer almaktadır.

Belli bir toplumun üyesi olarak benimsediğimiz etik kurallar, dini inançlar, milliyetçilik kavramı, aile düzeni, sosyo ekonomik ve sosyo kültürel konumumuz, devlet yapısı vb. Sosyal yaptırımlar, sosyal değerler, sanat kavramının sınırlarını çizmemizde, bir ürünü sanat diye tanımlamamızda kesin rol oynar, oynamaktadır (Erinç, 2009, s.16).

Sanatın bu değişken yapısı ve algı farklılıkları tatmin edici bir sanat tanımının yapılmasını da engellemektedir. Tüm yorumlardan ve kültürel farklılıklarından arındırılmış şekliyle sanat, başka kişilerle paylaşılacak estetik nesnelere, çevrenin ya da deneyimlerin oluşturulmasında yeteneğin ve hayal gücünün kullanımı olarak tanımlanabilir. Tolstoy sanatın iletişim kanalıyla insanları birleştirme özelliğine vurgu yapmaktadır. Tecrübe edilen bir duyguyu canlandırmak ve sonrasında kelimelerle dışa vurulan hareketler, çizgiler, renkler, sesler ya da formlar yoluyla başkalarının da aynı duyguyu tecrübe etmesini sağlamak sanatın görevidir (Tolstoy, 1896, <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r14.html>, 01.11.2011).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EFELİK ALT KÜLTÜRÜ

3.1. EFELİK VE ZEYBEKLİK ALT KÜLTÜRÜNÜN ÖZELLİKLERİ

Ortaya çıktığı günden 1970'lere kadar özellikle Ege Bölgesi'nde yaşayan efeler, günümüzde özellikle kültürel özellikleri ile varlıklarını sürdürmektedir. Efelik tarihi süresince, Çakırcalı Mehmet Efe, Atçalı Kel Mehmet, Demirci Mehmet Efe gibi romanlara ve filmlere konu olan tanınmış efelerle birlikte efelere yönelik olarak "kahraman" imgesi oluşmuştur.

Efeyi efe yapan ya da bir kişinin efe olarak tanımlanmasını sağlayan, başlangıçta yiğitliği, kahramanlığı, cesareti, asiliği olsa da, günümüzde giyim kuşamı ve oyunları bu tanımlamayı oluşturmaktadır. Bu da efelik alt kültürünün yaşatılmasında giyim, oyun ve müziği önemli bir konuma getirmektedir.

3.1.1. Türk Kültüründe Efe ve Zeybek Kavramları

Efe ve zeybek kavramlarının kökeni ile ilgili farklı görüşler tarih boyunca ortaya atılmıştır. Türkoğlu (1977) zırh anlamına gelen "Say" ve sağlam anlamına gelen "bek" kelimelerinin birleşiminden subay anlamına gelen "sübek" kelimesini zeybeğin kökeni olarak değerlendirirken (s. 79-87), Bayındır anlayışlılık anlamındaki "sağ" ve sağlam anlamındaki "bek" sözcüklerinin birleşiminden zeybek kelimesinin ortaya çıktığını belirtmiştir (Bayındır, 1964 akt. Avcı, 2001, s.28). Hudut bekçileri anlamındaki "sekban" ve "seymen", devlet ve kudret anlamına gelen "aka" kelimeleri de yine zeybeğin kökeni olarak ortaya atılmıştır. Bu görüşlerin ortak özelliği bugün de geçerliliğini koruyan kahramanlık ve mertlik özelliklerini vurgulaması, askerlik ile benzeşmesidir. Ziya Şakir, bu görüşlerin tersine, zorba kelimesinin halk ağzında değişmesiyle zeybek kelimesinin ortaya çıktığını belirtmiştir (Şakir: 1991, s.4).

Günümüzde efe ve zeybek tanımlamalarında giyim ve yiğitlik özelliklerinin geniş yer edindiği görülmektedir. Bu iki kelimenin sözlük anlamları aşağıdaki şekildedir:

Efe: 1. Yiğit, genç erkek, kabadayı, zeybek. Efendi kelimesinin kıyası (Tietze, 2002, s.689).

2. Batı Anadolu'da Aydın ve İzmir Bölgesi'nde zeybeklerin ağalarına, köy yiğitlerine verilen isim. Kabadayı (Ayverdi, 2010, s.323).

Zeybek: Batı Anadolu efelerine verilen isim (Ayverdi, 2010, s.1386).

Efelik ve zeybeklik, günümüzde Ege Bölgesi'nde özellikle oyunu, müziği ve giyimi ile devam eden bir kültürü belirtmekte, yiğit ve güçlü kişileri tanımlayan bir sıfat olarak kullanılmaktadır. Abdurrahim Karademir de efeliğin ve zeybekliğin giyimi ve oyunu olmadan tanımlanamayacağını, eşkıyalık gibi bir eylem bulunmadığı için olumlu yanları ve kültürel özellikleri ile anıldığını dile getirmiştir (Karademir, kişisel görüşme, 17 Eylül 2010).

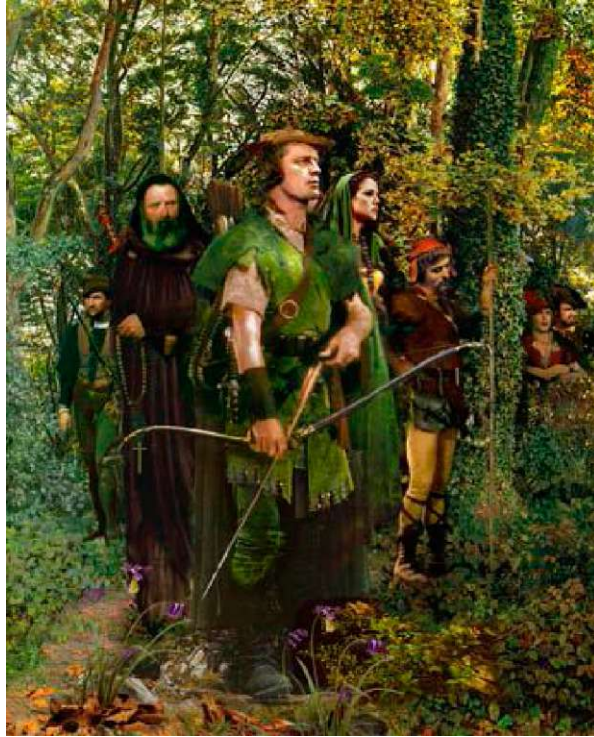
3.1.2. Efeliğin Ortaya Çıkışı

Devlet düzenine, adaletsizliğe ve zulme karşı ortaya çıkan efelik, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda etkin hale gelmiştir. 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde artan yönetim sorunları, devlet yönetimindeki aksaklık ve eksikliklerin artması efeliğin varlık sebeplerini destekler niteliktedir. Günümüzde birer isyancı olarak efelerin var olmamalarının sebebinin de değişen yönetim sistemiyle bağlantılı olduğu kabul edilmektedir. Sabri Yetkin, efelerin dağa çıkışının nedenini genel olarak isyanın ortaya çıkış nedeni ile açıklamaktadır. Yetkin'e göre "Yeryüzünde yaşayan savaşların, ayaklanmaların, eşkıyalığın, başkaldırıların nitelikleri farklı olsa da, doğuş nedeni evrenseldir, tektir. Bunların temelinde yatan 'sosyo-ekonomik' nedenlerdir" (Yetkin, 2003, s.8).

Yetkin (2003) 19. ve 20. yüzyıllardaki sosyal ayaklanmaların yoğunluğunun sebebini de ekonomik durumla bağdaştırmaktadır:

"Sosyal haydut olarak nitelendirdiğimiz Ege eşkıyalarının Anadolu'nun imparatorluk dönemindeki son yüzyılı için en fazla gelişmiş, tarımın en fazla ticarileşmiş, dolayısıyla toplumsal katmanlar arasında eşitsizliğin en fazla belirginleşmiş olduğu bölgede yaygınlaşması bir tesadüfün sonucu değildir. Ege bölgesi, tarımın aşırı ticarileşerek, bölge gelirinin ve toprak dağılımının eşitsizliğine sahne olması nedeniyle, ekonominin dışında kalan, tüm güçlü ve yetişkin adamlarına geçimlik iş vermeyen bir bölge niteliğine bürünmüştür. Bu yüzden ekonomi dışı kalan dinamik nüfus, doğal olarak çeteciliğin "potansiyel" insan gücü olmuş ve bu konumdaki insanlar "makus talihleri"ne karşı çıkmak amacıyla haksızlığın suçlusu ve sorumlusu olarak gördükleri devlete devletin yerel yöneticilerine ve onların uzantıları saydıkları ağa, eşraf ve mütegalibeye isyan etmişler, sosyal haydut tiplemesine uygun düşen rolleri eksiksiz olarak oynayarak bölge halkıyla bütünleşmişler, böylece eylemlerinde edilgen halkın desteğini yanlarına almışlardır"(Yetkin, 2003, s.5).

Yetkin'in dile getirdiği "sosyal "haydut" kavramı, Eric Hobsbawm tarafından ortaya atılmıştır. Hobsbawm, yöneticilerin ve devletin suçlu olarak tanımladığı, köylü ve fakir halk içerisinde yaşayan ve onlar tarafından "kahraman, yenilmez, intikam alan, adalet için dövüşen, özgürlüğün lideri olarak görülen ve her durumda saygı duyulan kanun kaçakları" (Hobsbawm, 1997, s.13) olarak görülen sosyal eşkıyaya örnek olarak Robin Hood'u göstermektedir. Gerek bu tanımlama, gerekse Robin Hood'un özellikleri ile karşılaştırıldığında efelerin ve zeybeklerin de bu sınıflamaya dahil edilebileceği görülmektedir.



Resim 3.1. Howard David Johnson'ın Robin Hood çizimi

Kaynak: <http://www.thejohnsgalleries.com/041.htm>

Efeler de eşkıyalar gibi, dağlar, iz sürülmeyen düzlükler, kıraç araziler, ormanlar gibi ulaşması zor yerlerde yaşamakta, her adımını ezbere bildikleri bu alanlarda gizlenmeleri ve çatışmaları onlar için kolaylık sağlamaktadır. Tarih boyunca devlet tarafından düze inmeleri için teşvik edilen efelerin çoğunun düze indikleri sürede öldürülmesi bu alanların efeler için hayati önemini de ortaya koymaktadır.

Hobsbawm aynı zamanda, eşkıyaların, köylülükten sadece boyun eğmeyi reddetme yeteneği ve arzusu ile farklılaştıklarını; ideolog ya da bir peygamber olarak tanımlanmalarının mümkün olmadığını belirtmektedir (Hobsbawm, 1997, s.20). Fakat köylülerin efelere yükledikleri özellikler ve onlardan beklentileri, Hobsbawm'un bu düşüncesine zıt bir şekilde, efeleri olduklarından daha üstün hatta olağanüstü gördüklerini ortaya koymaktadır. Yönetim tarafından efeliğin temeli sayılan başkaldırıya yönelik olumsuz tanımlamalar yapılsa da, halk başkaldıranları, asileri ve eşkıyaları birer kahraman, ulaşacakları güzel günlerin hazırlayıcısı, umudu olarak görmüş ve onları desteklenecek insanlar olarak destanlaştırmışlardır (Yetkin, 1997, s.4).

Özbilgin de (Kişisel görüşme, 17 Eylül 2010), efelerin halk arasında efsunlu olarak görüldüğünü ve ölümsüz olduğuna inanıldığını, Çakırcalı Mehmet Efe'nin ölmeden önce başının ve kollarının kesilmesini ve derisinin yüzülmesini istemesinin halk arasında yerleşen bu destanın sürmesi isteğinden kaynaklandığını belirtmiştir:

"Çakırcalı'nın efsunlu olduğu ölmediği halk arasında çıkıyor. Çünkü onu halk sahiplenip koruyor. Öldüğünde de başının kesilmesi vücudunun kesilmesi, derisinin yüzülmesi onun öldüğü bilinmesin diye. Efsunu devam etsin diye isteniyof" (Kişisel görüşme, 17 Eylül 2010).

Efelerin devlet yönetimindeki aksaklıklara ve adaletsizliğe karşı ayaklanmaları, aynı durumdan şikâyetçi olan halkın gözünde onları büyötmekte, cesareti efelerle özdeşleştirmekte ve kendini kanıtlamak isteyen kişileri efeliğe özendirmektedir. Haydar Avcı, efelerin ortaya çıkışının farklı nedenlerini ve halk tarafından benimsenişini şu şekilde aktarmaktadır (Avcı, 2004):

- Anadolu'da halkın gözünde dağlar, özgürlüğü, yiğitliği, karşı koyuşu, başkaldırıcıyı simgelemektedir. Bu anlamda, zorluk çeken ve kurtuluş yolu bulamayan kişiler için bu dağlar çekim merkezi olmaktadır. Osmanlı döneminde, ağır vergiler, derebeyleri, aşar ve mültezim sorunları sebebiyle dayanacak gücü kalmayan insanlar başkaldırarak bu dağlara yönelmişlerdir.
- Yöneticilerin haksızlığına ve baskısına uğrayanların dışında, ata geleneğini sürdürmek amacıyla zeybeklik yapmıştır (Kemal, 2009; Dural, 2005).
- Osmanlı döneminde neredeyse ömür boyu süren askerlik sebebiyle, askerlikten kaçarak dağa çıkanlar da görölmüştür.
- Haksızlığa uğrayan ve bunu giderecek bir muhatap bulamayanlar, zeybekliğe başvurarak kendilerince adalet sağlamaya çalışmışlardır (Avcı, 2004).
- Göçebe ve yarı göçebe yaşayan Türkmen aşiretlerinin içinde buldukları borç batağı ve soygunculara kaptırdıkları mallar çatışma ortamına sebep olmuştur.

- Zeybeklerin yaşam biçimlerinin ve eylemlerinin halk arasında saygınlık kazanması onları idol haline getirmiş, onlara özenenlerin dağa çıkmalarına sebep olmuştur.
- Toplumsal bozukluklar, emeğin değersizleşmesi, kıtlık, sevdiğine kavuşamama gibi nedenlerle bunalanlar özendikleri efeliği ve zeybekliği kendilerine yaşam tarzı olarak seçmişlerdir.

Kanuni'nin son dönemlerindeki ekonomik, askeri ve yapısal sorunlar eşkıyalığın artmasına sebep olmuş (Öztürk, 2006, s.33), devletin bu sorunlar sonucunda zayıflaması ve eşkıyaların bu karışıklık durumundan faydalanarak güçlenmesi de beraberinde halkın güçlü olana yaklaşması durumunu getirmiştir. Öztürk, halkın eşkıyaya yaklaşmasını, yerel yöneticilerin halka uyguladıkları zulmün ve baskının artması ve yönetici ile eşkıya arasındaki çizginin kalkmasıyla bağdaştırmaktadır.

Osmanlı'da yerel yöneticilerin, yaşadıkları yerin halkına yönelik olarak uyguladıkları baskı, zulüm ve işkenceler; yönetici ile eşkıya arasındaki farkın, reel anlamda ortadan kalkmasına yol açmıştır. Uygulamalar bakımından "devletin memuru olma" ile "eşkıya olma" durumunun, çok ince bir çizgiyle birbirinden ayrıldığı görülmektedir (Öztürk, 2006, s.41).

Yazılı kaynaklara ve halk arasındaki genel anlayışa bakıldığında efe ve zeybeklerin yöneticilerin zulmüne karşı ortaya çıktıkları kabul edilmektedir. Kahraman olarak tanımlanan bu efelerin yanı sıra dağlarda halka korku saçan ve zulmeden efeler ise çalıkakıcı olarak tanımlanarak diğer efelerden ayrılmaktadır. Ziya Şakir (1950), zeybeklerin tek tip olmadığını belirtmiş ve dağa çıkış sebeplerine göre onları üç sınıfa ayırmıştır (s.216):

- a. Vaktiyle derebeylerin, sonra da hükümetin zulüm ve istibadına tahammül edemiyerek, şahsi hürriyetini kurtarmak için silâhlarına sarılarak dağa çıkanlar.
- b. Her hangi bir sebeple elinden bir cinayet çıkararak, kanuni takibattan kurtulmak için dağ başlarında yaşamaya mecbur kalanlar.
- c. Soygunculuk peşinde koşanlar.

Şakir'in bu sınıflamasında birinci sıradaki zeybeklik, efeliği kahramanlıkla özdeşleştiren özellikleri de içinde barındırmaktadır. İkinci sınıflama zeybekliğin suç işlemeye bağlantılı olarak ortaya çıktığını gösterse de faaliyetleri kahramanlık tanımlamasına aykırı olarak görülmemektedir. Üçüncü sınıflama ise, genel olarak çalıkakıcı olarak tanımlanan zorba efeleri içine almaktadır. Fakat bu üç farklı ortaya çıkışta da yönetimdeki aksaklıkların etkili olduğu ve bu aksaklıkların halkı olumsuz etkilediği muhakkaktır. Efeliliğin ve zeybekliğin yoğun olduğu dönemlere bakıldığında da bu durum dikkat çekmektedir.

Zeybeklik ve başkaldırı, özellikle geçiş dönemlerinde üretim ilişkilerinin çözülmesi, yeni üretim ilişkilerinin egemen olması, değer yargılarının değişmesi ve toplumsal bunalımın derinleşmesi sonucunda yoğunlaşmaktadır. Avcı, bu geçiş dönemlerinde ezilen ve baskı altında kalan toplumun, bozuk düzene karşı koyan, kendi özlemleriyle örtüşen eylemlerde bulunan zeybeklere destek verdiğini belirtmiştir (Avcı, 2001, s.102).

Hobsbawm, eşkıyalığın idari yetersizlik ve karışıklıktan faydalandığını, Osmanlı'nın merkezi otoritesini yitirmesinin ve yıkılmak üzere olmasının efelerin ortadan kaldırılmasının gecikmesine neden olduğunu belirtmiştir (Hobsbawm, 1997, s.15). İdari yetersizlik ile halkın da desteğini ve saygısını kazanan efelerin gücünü yitirmesi de bu karışıklıkların yeni düzenle giderilmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Modern hayatın kurulması ile devletin sosyal düzeni oturtması ve yönetim şeklinin değişmesi halkın devlete güvenini arttırmış, halk kahramanlarına olan ihtiyacını azaltmıştır; düzgün, güvenli ve hızlı yolların inşa edilmesi de eşkıyaların yaşam alanını daraltmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve modern yaşamın kurulması ile güvenli yaşam alanları daralan efelerin günümüzde kültürel özelliklerini koruyabilmesi efelerin Türk toplumunda bıraktığı etkiyi ve kültürel gücünü ortaya koymaktadır.

3.1.3. Yaşam Tarzı, Töreleri ve Kuralları ile Efelik

Efeler, ortaya çıkış nedenleri ile bağlantılı olarak, yaşamlarını yerleşim yerlerinden uzakta, saklanma, savunma ve korunma ihtiyaçlarını karşılayacak alanlarda sürdürmüşlerdir. Yine de, belirli bir süre yaşadıkları, kimi zaman af ile geri döndükleri

yerleşim yerlerinde sürdürdükleri yaşamları ile dağlardaki yaşamları tamamen farklılaşmamaktadır. Efeler, yönetim bozuklukları, adaletsizlik ve düzenin sağlanamaması karşısında, kendi kuralları ile hayatlarını kurmuşlar, içinde büyüdükleri toplumun kültürünü dağlara taşıyarak, koşullara uygun olarak yaşam tarzlarını ve kurallarını biçimlendirmişlerdir.

Zeybeklik geleneğinin asli icracıları olan zeybek çetesinin yaşadığı çevre içinde kendine özgü bir hayat tarzı vardır ve bu hayat belirli töre ve törenler çerçevesinde sürdürülür. Zeybeklik devrinde yaşamış zeybeklerin hayat tarzına bilgi veren kaynaklara bakıldığında, sürdürdükleri hayatın hemen her kesitinde töre etkisini görmek mümkündür. Zeybek çeteleri, "Dağların kanunu" dedikleri töreleri sayesinde varlıklarını sürdürebilmişlerdir. Bu, zeybek olmaya karar vermekten başlamak üzere, çetenin kurulması, hiyerarşik düzeni, çete mensuplarının mertebelerine göre görevleri, üyelerin davranış kalıpları, birlikte gerçekleştirilen eylemler gibi teşkilat hayatının her cephesinde belirleyici bir role sahip töredir (Mirzaoğlu, 2000, s.89).

Efelerin dağa çıkışları bireysel faaliyetlerinden ve tercihlerinden dolayı olsa da aynı düşmana karşı gelmeleri onları bir araya getirmekte ve çeteyi oluşturmaktadır. Zorlu yaşam koşulları ve amaçları da onların başka kişilere ihtiyaç duymalarını zorunlu hale getirmektedir. Haksızlığa karşı ayaklanan bu kişilerin "halk kahramanlıkları" ise belirli şartları yerine getirmelerinin yanı sıra halktan kabul görmelerine de bağlıdır.

Köylü bir delikanlı zeybek olmaya karar verince, dağ eteklerinde, köylerde veya dağlarda efelerin önemli birer yardımcıları olan "yataklar"dan tercih ettiği efelerden birinin yanına yerleştirilmesini talep etmektedir. Efe, yatak tarafından kendisine verilen bilgidir sonra delikanlının çeteye alınmasına karar verirse efenin yanına çağrılmaktadır. Kızanlığa kabul edilen kişinin ilk yaptığı şey efenin elini öperek boynuna sarılmaktır (Özkaynak, 1946 akt. Mirzaoğlu, 2000, s.91). Bir zeybek çetesine katılım, çete üyelerinin kişilik özelliklerinin efe tarafından uygun bulunmasından sonra kızanlığa geçiş töreni (Fotoğraf 3.1 / Fotoğraf 3.2) ile devam etmektedir. Tören sonrasında çeteye kabul edilen kızan da diğer zeybekler ve kızanlarla aynı hakları kazanmaktadır. Bu tören, efeliğin anlatılan pek çok özelliğini özetler niteliktedir. Törende efe ve zeybekler arasında geçen yemin zeybekliğin temel özelliklerini vurgular niteliktedir (Avcı, 2001, s.55-62).

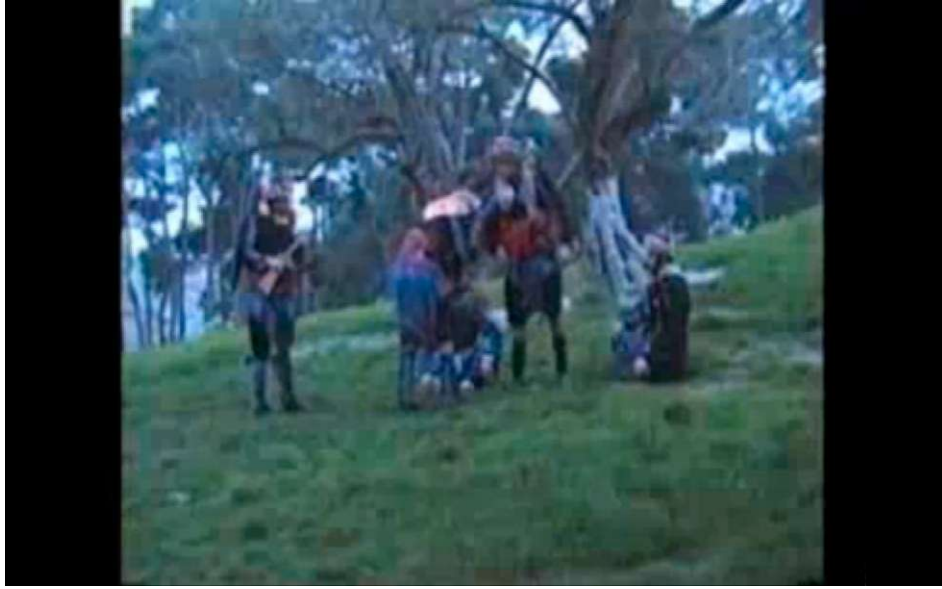
Yeminde efe dağların sahibi olarak adlandırılırken, yiğitlik, cesaret, cömertlik özelliklerinin yanı sıra, zalime karşı koyma, sözünde durma, kimsesizleri koruma gibi görevler de dikkati çekmektedir. Yeminde yansıtılan özelliklerin, genel yargı olan "halk kahramanı" tanımlamasını destekler nitelikte olması da dikkati çekmektedir.

Yemin sırasında, zeybekler efenin etrafına toplanmakta, çeteye girmek isteyen kızan efenin karşısına geçmekte ve "zeybek yemini"ni okumaktadırlar. Kızanın çeteye kabulünden sonra efenin elini öpmesiyle kızanlığa geçiş töreni de tamamlanmaktadır.



Fotoğraf 3.1: Çeteye girmek üzere efeyle görüşen kızan

Kaynak: "Zeybek Ateşi" Belgeseli (2003):



Fotoğraf 3.2 "Zeybek Ateşi" Belgeseli'nden (2003) kızanlığa kabul töreni

Bir zeybek çetesinin dağlarda var olabilmesi için kendisini yönetecek bir başa ihtiyacı vardır. Efe, tüm çetede söz sahibi kişi olmasına rağmen, efe seçilene kadar söz hakkı zeybeklerde ve kızanlardadır.

Efelik kimi zaman insanların kendi iradeleri ve seçimleri ile baba mesleği olarak, kimi zamansa, suç işleme sonucu kaçak yaşama zorunluluğuyla gerçekleştirilmiştir. Her iki durumda da efe olacak kişinin belli niteliklere sahip olması ve bu niteliklerini zeybeklere ve kızanlara kanıtlamış olması gerekmektedir.

Efeliğe geçiş sürecini tanımlamada efenin ölümü sonrasında yaşanan süreç önemlidir. Efenin ölümü sonrasında, ateş yakılarak, ağıtlar yakılarak, yas zeybeği oynanarak ve deyişler söylenerek yas töreni düzenlenmektedir (Tanses, 1997, s.6).

Yas töreninin sonunda çete için hayati önem taşıyan efe seçimi yapılmaktadır. Efenin oğlu varsa, öncelik ona ait olsa da, başa gelecek efenin, yiğitliği, mertliği, korkusuzluğu, güzel ahlakı, yardımseverliği, düşkünleri koruması ve yetenekleriyle ünlenen, bir çeteyi yönetebilecek, çekip çevirebilecek, gerekli disiplini sağlayabilecek,

yeterli birikime sahip, saygın ve sevilen birisi olması gerekmektedir. Efenin oğlu yoksa genellikle bu niteliklere sahip baş zeybek efe seçilmektedir (Tanses, 1997, s.6).

Efe seçiminden sonra tören, zeybeklerin seçtikleri kişinin önüne sırayla silahlarını koyup, elini öperek geri çekilmeleriyle devam etmektedir. En yaşlı ve sayılan zeybeğin sözcü olarak öne çıkması ve "Bundan geri bizim efemizsin. Bozatlı Hızır yardımcın olsun. Düşmanın mat, dostların şad, bıçağın keskin, yolun açık olsun" demesi ve efeden müsaade alan zeybeklerin tüfeklerini yerden alarak yamaçlara doğru beş el ateş etmesiyle tören sona ermekte ve efelik süreci başlamaktadır. Efenin ölümünden sonra isteyen zeybek çeteden ayrılabilen ve yeni bir çete oluşturabilmektedir (Avcı, 2001, s.40).

Efelerin ölümlerinden sonra düzenlenen yas töreninin yanı sıra arkalarından yakılan türküler de önemli birer kaynaktır. Ölen efenin kahramanlıkları, kişiliği, giyimi, silahları, atları, yiğitliği, savaşları, acımasızlığı, aşkları, hasreti, pişmanlığı, yaşadığı yerler ve ölümü türkülerde anlatılmaktadır (Mirzaoğlu, 2000, s.231).

Belirli özelliklere sahip ve seçilen kişilerden oluşan farklı zeybek çeteleri kimi zaman kendi kurallarını oluşturmuştur. Yaşadıkları dönemde halk ile ilişkilerini belirleyen de bu kurallar olmuştur. Bu kurallar aynı zamanda zeybeklerle ve halk arasındaki farkı da ortaya koymaktadır. Toplumda devletin koyduğu kurallar geçerli olurken, yönetime başkaldıran efeler yaşadıkları hayatın gerektirdiği şekilde kendi kurallarını oluşturmuştur. Her an tehlike ile karşı karşıya olmaları bu kurallara uyulmasını daha da önemli hale getirmiştir. Efe ya da zeybeklerin bu kuralların dışına çıkması durumunda ağır cezalar uygulanmıştır. Zeybekleri ve efeleri bu kurallara uymaya iten bir diğer neden de uymayanların hem içinde buldukları çete hem de halk tarafından olumsuz karşılanmasıdır. Bu kurallara uyulmasını ve uyulmadığı zaman gereken cezanın uygulanmasını efe sağlamaktadır.



Unlü Yörük Ali Efe Grubu

*Oturanlar: Ortada, Yörük Ali Efe
Solda : Çinelî Kılloğlu, Hüseyin Efe ve Ulalı İdris Karazeybek
Sağda : Efe'nin amcası ve Ulah Hamza Hayati Bey
Ayakta : Çerkeş Cemil Efe, Giritli Yüzbaşı Fikri Bey*

Resim 3.2 Yörük Ali Efe ve Çetesi

Efe, zeybek çetesinin başıdır. Düzeni sağlamak ve zeybekleri yönlendirmek efenin görevidir. Çetede her kızanın ve zeybeğın gereksinimlerini karşılamak, onları korumak, kollamak ve güvenliğini sağlamak efenin yükümlülüğüdür. Zeybekler ve kızanlar da, efenin her emrine uymak ve itaat etmek zorundadır. Bir çetenin sürekliliği zeybeklerin bu kurallara itaati ile bağlantılıdır.²

Çetede "baba" rolüyle özdeşleştirilen efe, davranışları, yetenekleri ve kişiliği ile tüm çeteye örnek olmak ve saygılarını kazanmak zorundadır. Bu sebeple efenin diğer zeybeklerin saygısını kazandıracak ve diğerlerinden ayıracak vasıfları olması önemlidir. Efelerin çetede sözünü geçirmesi sadece saygı ile değil sevgi ile de alakalıdır. Bu sebeple efeler bu görevi sürdürmek için ihtiyaçları olan saygıyı ve sevgiyi kazanmak ve korumak için, bekar olan kızanlarını ve zeybeklerini genellikle kendileri evlendirerek tüm masraflarını karşılarlar. Bu düğünler efenin kızanlarına ve zeybeklerine verdiği değeri gösterirken, aynı zamanda efe için de gösteriş niteliğindedir.

² Şimdiye kadar yapılan çalışmalar, araştırmalar ve anlatılan hikayelerde herhangi bir itaatsizlik durumunun olmadığı görülmektedir. Fakat somut kanıtları olmayan bu alt kültürün günümüze aktarımında bazı aksaklıklar olduğu da şüphesizdir.

Zeybeklerin ve efelerin halktan gördükleri sevgi ve saygı hayatlarını sürdürmelerinde teminat niteliğindedir. Kazandıkları saygı ve bu sayede isimlerinin halk arasında kulaktan kulağa yayılması efenin gücünü arttırmaktadır. Devlet düzenine ve haksızlığa karşı olmaları, onlara bu haksızlığa maruz kalan halkı koruma görevini de yüklemektedir. Arkalarında efelerin olduğunu bilen halk da bununla bağlantılı olarak efeleri desteklemektedir. Bu bağımlılık, halk ile efe arasındaki etkileşimin temelini oluşturmaktadır.

Zeybeklerin her an ölümle burun buruna yaşamaları, "cesaret"i en önemli vasıf haline getirmektedir. Zeybekler aradıkları kişiyi, gösterdikleri cesaret ve hırsıyla, kendi deyimleriyle "öküzün boynuzuna bile girse" mutlaka yakalarlar, gerekirse ölümü göze alırlardı. "Zeybek yatak ölümü göremez", "yiğit olan yaşadığı günün hesabını yapmaz", "alıcı kuşun ömrü az olur" gibi sözleri, efelerin ölüm karşısındaki soğukkanlılıklarını açıkça göstermektedir (Avcı, 2001, s.104-105).

Zeybekler, yaşadıkları hayatın da etkisiyle, ağırbaşlı ve temkinli insanlar olarak görülmektedir. Verdiği sözü tutmak, yalan söylememek, saygısızlık etmemek, övünmemek onlar için halkın saygısını kazanmak açısından çok önemlidir. "Emir kulu" olarak tanımladıkları zorunlu askerlere zarar vermemeye özen göstermeleri mazlumun yanında olduklarını ve sadece zalimin karşısında olduklarını göstermektedir (Üsküp,1992 akt. Avcı, 2001, s.106). Zeybekler, "zinaya iltifat etmez, kadınlara yan bakmaz, biçareleri ve yoksulları himaye eder, onlara yardımda bulunur ve kendi muhitini başkalarının zulmünden korur" (Dural, 1999, s.80). Efelerin tüm bu özellikleri halkın güvenini arttırmakta, kimi zaman da devlet adamları tarafından saygı duyulan bireyler olarak anılmasını sağlamıştır (Kemal, 2009; Yetkin, 2003; Üsküp, 1975).

Efelerin yönetim dışında bir diğer düşmanları da diğer çetelerdir. Efelik töresine göre, bir efe diğer efenin davetini kabul etmek zorundadır. Kabul etmemek korkaklık olarak görülmekte ve yiğitliğe yakıştıramamaktadır. Bu davet sırasında ya da çatışma dışında herhangi bir karşılaşma sırasında efenin otururken diğer efeye tüfeğinin ucunu çevirmesi tehdit ve uyarı niteliğindedir. Bu "sen sensin, ben de benim" demektir. Herhangi bir kalleşlik, pusu ya da mertliğe yakışmayan bir davranış durumunda silahla karşılık verileceği anlamını taşımaktadır.

3.1.4. Efelerin Halk İle İlişkileri

Eşkivalık, bir sistem halinde, yerli halk, yöneticiler ve eşrafın dahil olduğu bir ilişki tarzına dayanmaktadır (Öztürk, 2006, s.32). Bu ilişki ağının temelinde ise karşılıklı ihtiyaçlar ve çıkar yer almıştır.

Efelerin, yönetimin adaletsizliğine, düzensizliğine ve zulme karşı dağa çıktıkları, bundan önce ise sıradan köylüler oldukları bilinmektedir. Yani onları köylü halktan ayıran ince çizgi cesaretleri ve mertlikleri ile çizilmektedir. Efelerin zulüm, intikam, hayatın zorlukları gibi sebeplere dayalı isyanları yöneticilerden, zenginlerden ve çetelerden zulüm gören halk ile bağ kurmalarını da sağlamaktadır. İsyan ederek dağa çıkmalarıyla kendilerini köylülerden ve yerleşik düzenden ayırmış olsalar da, isyanlarının halka katkısı olduğu, bu sayede halkın sevgisini kazandıkları görülmektedir. Yüzyıllar boyu süren efeliğin temelinde de bu bağ yatmaktadır.

Halkın hak ettiğini almak ve korumak için efelere olan ihtiyacı, efelerin korunma, barınma yani yataklık ihtiyaçları ile karşılaşmaktadır. Efeler ihtiyaçları olan bu desteği köylüden, özellikle göçebe Yörüklerden görmekte, bunun karşılığında da onların ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar. Aralarındaki yardımlaşma, "ekonomik ve toplumsal boyutlu karşılıklı koruma ve kollama biçimindedir" (Avcı, 2001, s.163).

Fakir ve "kanadı kırık" halkın dostu olan efelerin zengin ağalarla ya da eşrafla ilişkileri ise daha karmaşıktır. Bu iki grup arasında da bir çıkar ilişkisi olmasına rağmen bu ilişkinin temelinde zenginlerin efe baskısından kendilerini koruma sebebiyle oluşan işbirliği yatmaktadır. Bu işbirliği ile efelerin temel ihtiyaçları olan para ve silah ihtiyaçları karşılanmıştır.

Efelerin halk dostu olarak tanımlanmalarına rağmen, hem köylüyle hem de eşrafla ilişkilerinin temelinde efelere yönelik korku olduğu görülmektedir. Yaşadıkları dönemlerde bölge halkının sevgisini kazanan efelerin bugün kültürel olarak Türkiye'nin dört bir yanında kabul görmeleri ise, Milli Mücadele'deki etkin rolleri ile halk kahramanlığından milli kahramanlığa geçişleri sayesinde olmuştur (Burhan, 2007; 2009).

Milli Mücadele'de başta devletle birlikte hareket etmeye karşı olan efeler, halka uygulanan zulümler ve kargaşa ortamından faydalanarak sayılarını artıran Yunan çeteler sebebiyle, hiçbir komutana bağlı olmamak şartıyla, bu teklifi kabul etmişlerdir (Coşkun, 2009, s.361; Taçalan, 2007). Dağlarda dolaşan zeybeklere Yunanla savaşmak için haber gönderen Osmanlı'ya Ödemiş'te, Postlu Mestan Efe, Mursallılı İsmail Efe, Gökçen Hüseyin Efe, Keleş Mehmet Efe, Kör Bayram Efe ve Dikileç Koca Mustafa Efe altı cephede katılmıştır. Milli Mücadele'ye bu katkıları ile efeler ve zeybekler günümüzde efelik ve zeybeklik kavramlarının vatanseverlikle bir tutulmasını da sağlamışlardır (Sun, 1955, s. 18).



Resim 3.3: Osmanlı-Rus Savaşı sırasında İstanbul'da bulunan Zeybek kampındaki zeybekleri tasvir eden bir gravür

Kaynak: The Illustrated London News 1877 <http://www.efe09.com>

3.1.4. Çete Yapısı

Güçlü bir zeybek çetesi, efe, baş zeybek ya da baş kızan, zeybekler ya da kızanlar, muavin çeteler, istihbarat ağı ve yatak ağı olmak üzere altı kısımdan oluşmaktadır. Zeybek çetesinin varlığı, iyi organize olmaya ve iyi plan yapmaya bağlı olduğundan herkesin görevi ve yetkisi belirlenmiştir. Bu düzendeki en ufak aksaklık çetenin ortadan

kalkmasına ve tüm üyelerin öldürülmesine sebep olabilecek derecede önemlidir. Bu sebeple de efelik ihaneti affetmemektedir.

Efe çetenin yöneticisidir. Tüm zeybekler efeye bağlıdır ve efenin sözü her zaman geçerlidir. Efe, kendisi için ölmeye hazır olan zeybeklerinin ve muavin çetelerinin, sağlıklarından, rahatlarından ve tüm ihtiyaçlarından sorumludur. Çetede yazılı olmayan bu kurallar, düzen ve örgütlülük her zaman geçerlidir. Efelik, düze inilse ya da çete dağılsa bile yaşam boyu devam etmektedir. Efedden sonra sırasıyla, efenin yardımcısı, sağ kolu olan baş zeybek gelmektedir. Baş zeybek, çetenin problemleri ve isteklerini efeye iletilmekle sorumludur.

Çetenin geri kalan üyelerine zeybek, zeybeklerden sonraki üyelere ise kızan denmektedir. Zeybekler, eylemleriyle ve kişilikleriyle efenin sevgisini ve güvenini kazanmış, onun emrinden çıkmayan gençlerdir. Efelik töresine göre zeybekler, efeye akıl veremezler ve onunla tartışmaya giremezler (Avcı, 2001, s.35).

Muavin çeteler, ana çeteye yardımcı olan, haberleşmeyi, korunmayı, yani lojistik desteği sağlayan, çeteden ayrı olarak düzde gezen çetelerdir. Yatak ağı, çetenin sıkıştığı zaman sığındığı, saklandığı ve ihtiyaçlarını giderdiği gizli ve güvenilir yerlerdir. Çetenin yatak ağı, yaptıkları yardım karşılığında çeteler tarafından da korunup kollanmaktadır. Bu düzen içinde yatak ağı, muavin çeteler, kızanlar ve zeybekler istihbaratı sağlamaları açısından çetenin vazgeçilmez parçalarıdır.

Efeliğin günümüze kadar varlığını sürdürebilen türküleri ve dansları her çetenin vazgeçilmez parçasıdır. Ailelerinden ve evlerinden uzakta zorlu bir hayat sürdüren efeler ve zeybekleri canlı tutan, sıkıntılarını azaltan şey, türkü çalıp söylemek bir zeybek geleneğidir (Avcı, 2001, s.36). Günümüze kadar gelen bu türküler efelik ve efelerin halkla olan ilişkileri ile ilgili ipucu sağlamaktadır.

3.1.5. Efe ve Zeybeklerin Giyim Kuşamı



S-

Resim 3.4 Aydın Zeybeği: Batı Anadolu yiğit efelerinden Aydın bölgesinden mahalli kıyafetli bir genç.

Kaynak: Osmanlı Kıyafetleri Fenerci Mehmed Albümü (1986)

Efelerin ve zeybeklerin içinde buldukları zorlu yaşam koşullarına bağlı olarak giyimleri halktan farklılaşmıştır. Sabri Yetkin, direnen saygın adamların, sıradan insanlardan farklı olduklarını göstermek amacıyla sembolizme büyük önem verdiklerini, efe ve zeybeklerin de aynı düşünceyle giyimlerinde şatafatı tercih ettiklerini belirtmektedir: "Türk zeybeklerin şatafatlı giysileri ve silahları, ... bu "sembolizmin" simgeleridir. İşte bu haydutlar dış görünüşlerine ait göstergelerle tanınıp biçimlenir hale gelirler. Eşkıyanın dış görünüşü "bu adam evcil değildir" kavramını pekiştiren bir sembolizm taşır" (Yetkin, 2003, s.37).



Resim 3.5: Braun and Schneider'in The History of Costume eserinde efe giyimi

Kaynak: <http://www.siue.edu/COSTUMES/PLATE110AX.HTML>

Efelik kurumunda, çetenin tüm üyelerinin giyimi önem taşımaktadır. Kurumun oluşumunda etkin olan başkaldırı geleneği, sıradan halktan farklılıklarını vurgulama isteği, gücü, özgürlüğü ve onuru sembolize etmesi sebebiyle giyim konusunda herhangi bir masraftan kaçınılmamaktadır. Fes, kefiye, ten gömleği, işlik, camadan, cepken, şalvar, karadon, tozluk, çarık, kuşak, silahlık, zeybek kabağı, pazubend, hamaylı, çorap, aba ve kepenekten oluşan giyimlerindeki işlemler ve süsler giyene zengin görünümü ile saygınlık kazandırmaktadır. Efelerin giyimleri Türk giyimi ile de benzerlik göstermektedir. Börk, kaftan, hırka, gömlek, şalvar, kepenek ve çizme Türk giyiminin muhtelif parçaları (Genç, 1997, s.180) efe giyiminde de yer almaktadır.

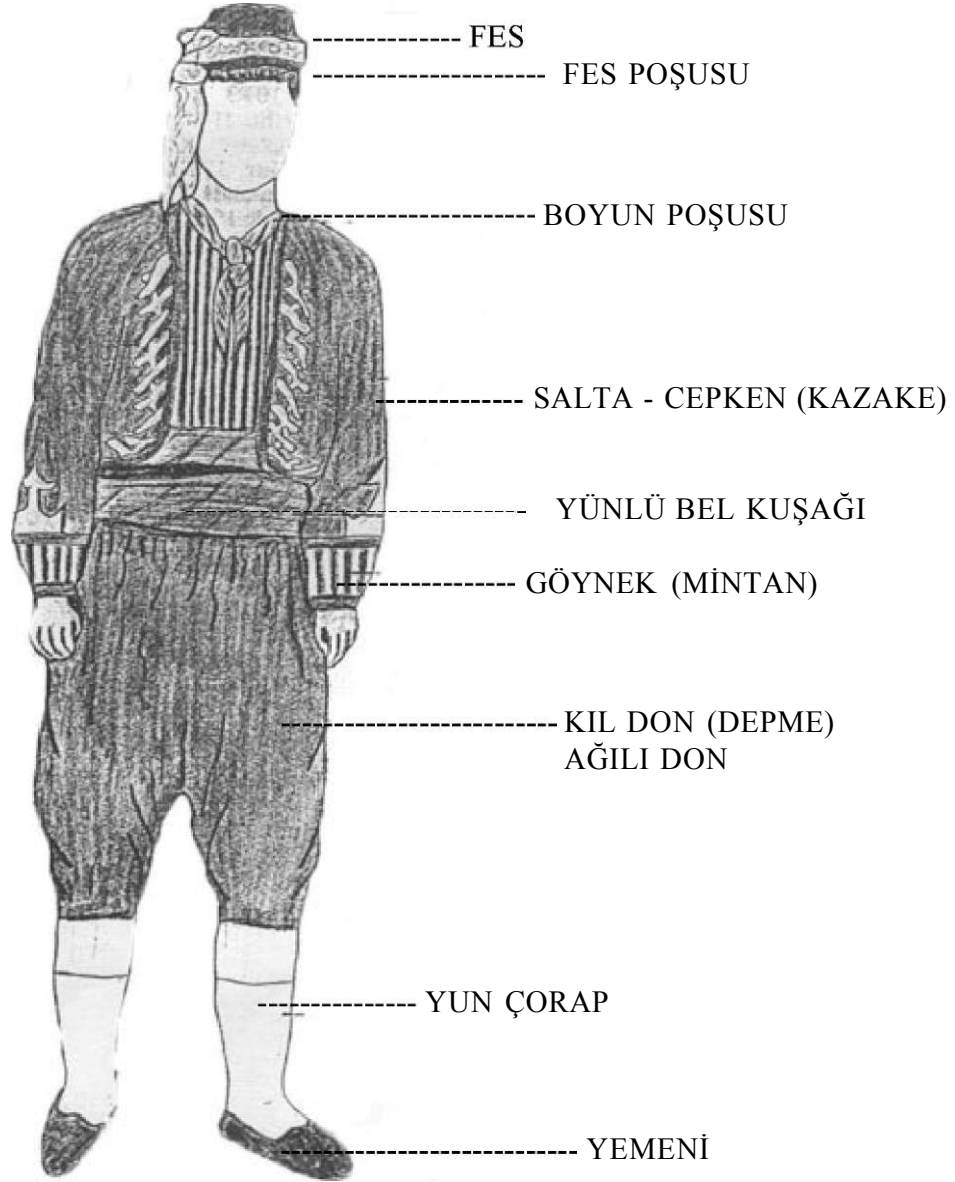


Resim 3.6: Manisa İli Erkek Giyimi

Kaynak: Y. Altuntaş, Y.Şahin, M.Kahveci, Manisa İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri

Efeler, başlarına taktıkları kırmızı renkte keçeden ya da çuhadan yapılmış başlığı oyalı yemeniler ile süslemektedir. Aydın Ayhan (Kişisel görüşme 14 Eylül 2010), efelere ait fotoğraflara ve gravürlere bakıldığında daha eski olan resimlerde oyanın bulunmadığını, bu sebeple efeliğin popülerleşmesi sonrasında ortaya çıkmış bir süs olabileceğini belirtmiştir. Bu süslü başlık efelik kültürüne sonradan dahil olmuş olsa da bugün önemli tanımlayıcılarından birisidir. Türk kültürüne bakıldığı zaman başlıkların önemli bir yere sahip olduğu ve Türk giyiminin vazgeçilmez bir parçası olduğu görülmektedir (Genç, 1997). Aynı şekilde oyalı yemeniler de efe giyiminde değişmez bir parça olarak kabul edilmektedir.

Zeybekler ve efeler, çoğunlukla beyaz renkli, keten ya da ipek ve sarı bürümcük karışımı, yakasız ve oyalı uzun gömlek, üzerine "işlik" denilen mavi beyaz ya da kırmızı beyaz çizgili kısa üst gömleği giymektedir. Kıyafetlerinin belki de en şatafatlı kısmı, bu gömlekler üzerine giydikleri işli camadan ve "kartal kanadı" denilen sırmalı cepkenlerdir. Kıyafetin geri kalanı gibi, alta giyilen kısa şalvarlarda da işlemler görülmektedir.



Çizim 3.1 Zeybek Erkek Giyimi

Kaynak: Tarıman Cenikoğlu, Anadolu'da Zeybek Kültürü ve Akşehir Zeybek Oyunları
Zeybek Kültürü Sempozyumu s.39-58

Efelerin soğuk kış günlerinde korunmak için, boyunlarına işlemeli, ince uzun örgülerle yapılmış, püsküllü ipek keyfiye sardıkları, poturlarının altına karadon giydikleri bilinmektedir.

Efe giyimi genel olarak bu parçalar ile tanımlanırken, pazubent, maşa, muskalık gibi aksesuarlara fazla değinilmemiştir. Bu aksesuarların her hangi bir işlevi bulunmaması sebebiyle efelerin kendilerini koruması için taktıkları kabul edilmiştir (Yavuz, 2006, s.52). Bu aksesuarlar, giyimlerinde gösterişe önem veren efeler için aynı zamanda birer süs özelliği de taşımaktadır.

Zeybekliğin ortadan kaldırılması yolunda Osmanlı yönetimi, bu kurumun önemli göstergelerinden olan zeybek giyimini yasaklama girişimlerinde bulunmuşsa da, bu uygulamalarında karşılaştığı ayaklanmalar sebebiyle başarılı olamamıştır. Devletin bu çabası efelik kültüründe giyimün önemini ve etkinliğini de ortaya koymaktadır.

Efe ve zeybek giyimleri bölgelere göre farklılıklar göstermektedir. Haydar Avcı, efelerin giyimleri ile 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılda Ege Bölgesi Yörüklerinin ve yarı göçebelerin giyim tarzlarını, zeybeklerin simgesel giyim geleneğinin halk tarafından benimsenmesinin bir göstergesi olarak dile getirmektedir (Avcı, 2001, s.185). Zeybeklerin, yaşadıkları toplumun kültürel özelliklerinden etkilenmiş olmaları sebebiyle, giyimde de karşılıklı bir etkileşim olduğu ve bölgede yaşayan halkla benzerlik gösterdikleri söylenebilir.



Resim 3.7 Aydın Yöresi Erkek Giyimi

Kaynak: Erol Hacıbekiroğlu, Halk Oyunları Giysi Rehberi



Resim 3.8 İzmir İli Erkek Giyimi
Kaynak: Erol Hacıbekiroğlu, Halk Oyunları Giysi Rehberi

Efe giyiminin ve yaşantısının en önemli parçalarından birisi de silahlardır. Kama, hançer, martini, tüfek, tabanca ve kılıçları hem hayatta kalmak için hem de otoritelerini korumak, korkulan imgelerini sürdürmek için vazgeçilmez eşyalarıydı. Öyle ki, efeler yüze indikleri zaman da silahlarını teslim etmemiş, bir teminat olarak yanlarında taşımıştır.

3.2. EFE VE ZEYBEK İMGESİ

Yiğitlikleri, kahramanlıkları ve aynı zamanda zalimlikleri ile nam salmış efe ve zeybek imgesinin temelinde bugün sanatsal özellikleri yatmaktadır. Giyim, müzik ve oyundan oluşan bu imge yiğitlik imajının önüne geçmiş, efe kıyafeti giyenlerin, dansını ve müziğini icra edenlerin tamamı efe ya da zeybek olarak adlandırılmıştır.

Öztürk, zeybeklik üzerine 19. ve 20. yüzyıllarda kaleme alınan kaynaklarda, zeybek ifadesinin kullanımı, anlatımı ve anlaşılmasına dair tespitlerle zeybek imgeleri üzerinde durmuştur (Öztürk, 2006, s.85). Bu incelemelerinde Öztürk, Charles Texier'in *Asie Mineure*, Osman Hamdi Bey'in *Elbise-i Osmaniye*, Ahmet Vefik Paşa'nın *Lehçe-i Osmani*, Şemseddin Sami'nin *Kamus-i Türki*, Ahmet Cevdet Paşa'nın *Maruzat*, Rıza Tevfik'in *Nevsal-i Afiyet*, Enver Behnan Şapolyo'nun *Efe, Zeybek, Kızan... Yaşayışları*

ve *Adetleri*, Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın *Eski Anadolu İnançlarından Zeybeklere*, Mahmut Ragıp Gazimihal'in zeybek konulu makaleleri gibi eserleri kaynak almıştır.

Öztürk'ün incelemelerinde, zeybeklerle ilgili olarak, kılık-kıyafet, asker, eşkıya, yaşadıkları bölge ve zaman, zeybek oyunu, milli kimlik gibi kavramlara ve özelliklere değinildiğini belirtmektedir. Buradan hareketle, efelerin ve zeybeklerin özellikle 18. yüzyılda Batı Anadolu'da yaşamış, eli silahlı eşkıyalar oldukları, Milli Mücadele'de aktif rol aldıkları, günümüzde ise oyunlarıyla ve giyimleriyle ön planda oldukları görüşlerinin zeybek ve efe imgesini oluşturduğu görülmektedir.

Tarih boyunca var olan efe imgesinin oluşmasında bir diğer etken ise Çakırcalı Mehmet, Demirci Mehmet, Yörük Ali ve Atçalı Kel Mehmet gibi tanınmış efelerin yaşantılarıdır. Efe dendiği zaman ilk akla gelen bu efelerin hayat hikayeleri, efeliğe ilişkin genel kabullerle bağdaştırılmaktadır. Osmanlı arşivlerinde ve çeşitli yazılı kaynaklarda gaddarlığı ele alınan Çakırcalı Mehmet Efe'ye yönelik de, olumsuz aktarımlara rağmen sinema filmleri, türküler ve çeşitli halk hikayelerinin de etkisiyle kahramanlık ve yiğitlik özellikleri çerçevesinde olumlu bir imge oluşturulmaktadır.

3.2.1. Efeliğin İdeal Tipi: Çakırcalı Mehmet Efe

Efelerin ortaya çıkış nedenleri ve sürdürdükleri yaşam halkın gözündeki imgelerinin de belirleyicisi olmuştur. Yaşadıkları dönemde halk kahramanı ve milli kahraman olarak benimsenmeleri ve bu imgenin günümüze kadar taşınması "şöhret" ve "popülerlik" kavramlarını gündeme getirmektedir. Türk tarihinde sayısız efe ve zeybek yaşamış olsa da bunlardan birkaçı namını günümüze kadar sürdürebilmiştir. Bilinen efe ve zeybek imgesinin oluşumunda en etkin isimlerden birisi de Çakırcalı Mehmet Efe'dir. Bu sebeple, efeliğin tanımlanması ve tanıtılması çalışmalarında Çakırcalı'ya özellikle değinildiği görülmektedir. Bu da Çakırcalı'yı efeliğin ideal tipi olarak tanımlanmasını olanaklı hale getirmektedir.

Çakırcalı Mehmet Efe (Dural, 2005, Üsküp, 1975), 1872 yılında Ödemiş'te dünyaya gelmiş, babası Çakırcalı Ahmet Efe'nin öldürülmesinden sonra dağa çıkmış, 1899 yılından 1911 yılına kadar on iki yıl dağlarda dolaşmıştır. Çakırcalı'nın namı, babasını

öldüren ve annesine hakaret eden Hasan Çavuş'tan intikam almasının ardından daha geniş bölgelere yayılmıştır. On iki yıllık efeliği süresince Çakırcalı, Osmanlı hükümetini fazlasıyla yormuştur.

Çakırcalı ve çetesinin zeybeklerle özdeşleşen giyimleri zengin bir aile tarafından, "ağır işlemeli ve çuhanın üzerine tabiat çiçekleri taklit edilmiş Fransa'nın Lyon fabrikalarının mamullerinden zeytuni renkteki koyu mavi çuhalardan mamul ve siyah tehvil ile işlenmiş gülleri havi beş takım" (Dural, 2005, s.94-95) halinde sağlanmıştır. Çakırcalı ve çetesinin kıyafetleri de, diğer zeybeklerin olduğu gibi, fes, püskül, cepken, camadan, zıbın, kuşak, meşinden silahlık, pırpol saat, şalvar, tozluk, pabuç ve kaputtan oluşmaktadır.

Kadınlara yan bakmama, yoksullara yardım etme ve muhitini başkalarının zulmünden koruma gelenekleri Çakırcalı'nın temel prensipleri olmuştur. Çakırcalı yaşamı boyunca Yunus Hoca'nın kendisine verdiği nasihatları temel almıştır. Yunus Hoca, Efe'ye gençlik çağında yaptığı çapkınlıklardan ve deliliklerden vazgeçmesi, zinaya yüz çevirmesi, beş vakit namazını terk etmemesi, içki kullanmaması ve resim çektirmemesini tembihlemiştir (Dural, 2005, s.57). Çakırcalı Mehmet Efe'nin yer aldığı kaynaklarda Yunus Hoca'nın bu nasihatlerine harfiyen uyduğu, yalnızca bir defa fotoğraf çektirdiği belirtilmektedir. Pek çok kaynakta Çakırcalı'ya ait olduğu iddia edilen temsili fotoğraftaki (Resim 3.9) efenin Çakırcalı olmadığı kızı Ayşe tarafından dile getirilmiştir. Prof. Dr. Muhsin Hesapçioğlu, 1996 yılında İstanbul Harbiye'de Askeri Müze'de bulduğu fotoğrafın (Resim 3.10) Çakırcalı'ya ait olduğunu belirtmektedir.

Çakırcalı Mehmet Efe'nin diğer efeler arasından sıyrılarak günümüzdeki popülerliğine ulaşması onun efeliğin ideal tipini oluşturmasıyla da ilgilidir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatı ile genel efe hayatı karşılaştırıldığında tutarlılık görülmektedir. Yunus Hoca tarafından Çakırcalı'ya tembih edilen nasihatler efeliğin genel geçer kuralları olarak günümüze kadar gelmiştir.

Efelik alt kültürünün, kurallarının ve yaşam tarzının anlaşılmasında Weber'in ideal tip kavramı etkili olmaktadır. Çakırcalı Mehmet Efe, araştırma çerçevesinde karizmatik

otorite olarak ele alınırken, çete yapısı, eylemleri ve töreleriyle bir ideal tip oluşturmaktadır. Bu ideal tip ortaya genel bir efe tanımı çıkarmaktadır. Çakırcalı efeliğin ideal tipini oluştururken, "karizmatik otoriter" özellikleri ile, bu tanımlamaya dahil olan diğer efelerden ayrılmaktadır. Weber'e göre bireysel olarak bir şahsı diğer şahıslardan ayıran doğüstü nitelikleri ona karizma kazandırmaktadır (Weber, 1993, s.327; 1978, s.241). Bu karizmatik önder, taşıdığı misyonla kendisine takipçiler edinmektedir. Bu unvanı sürdürmesi misyonunu gerçekleştirmesine bağlıdır. Çakırcalı Mehmet Efe'nin 12 yıl süresince hayatta kalması da bu misyonu sürdürmesiyle açıklanabilir. Çakırcalı'nın halk arasında efsunlu olduğuna, kurşun işlemez olduğuna dair inanç da onu diğer insanlardan ayırmakta ve kendisine karizmatik bir özellik katmaktadır. Vurulduğu zaman kollarını ve başını kestirerek derisini yüzdürmesinin altında da bu efsunu sürmesi ve öldüğüne inanılmaması isteği yatmaktadır.



Resim 3.9 Çakırcalı Mehmet Efe'ye ait olduğu iddia edilen fotoğraf.

Kaynak: http://www.egeyorukleri.org/sayfa.php?sayfa_id=19



Resim 3.10: akıralı Mehmet Efe'ye ait fotoğraf
Kaynak: Tarih ve Medeniyet dergisi "Çakırcalı Mehmet" ProfDr Muhsin
Hesapçıoğlu s.49.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA EFELİK ALT KÜLTÜRÜNÜN YANSIMASI

Dünyadaki teknolojik gelişmenin en ilgi çekici sonuçlarından birisi de sinemanın ortaya çıkması olmuştur. 1895 yılındaki ilk gösterimde insanları, olayları ve mekanları kayıt altına alan bu teknolojik alet, zamanla bilimsel bir araç haline gelmiştir. Günümüzde sinemanın toplumdaki konumuna bakıldığında, kültürün önemli bir ögesi ve aynı zamanda aktarıcısı olduğu görülmektedir.

Efelik alt kültürü bugün sinema filmlerinde bir bütün olarak görülebilmektedir. Giyim kuşam, töre, gelenekler, kurallar, yaşam tarzları, artlarından yakılan türküler, dansları bir bütün olarak tüm efe filmlerinde yer almaktadır. Filmlerde aktarılan hikayeler birebir gerçeklik olmasa da bu kültüre yönelik algıda önemli bir etkiye sahiptir. Sinemanın kültüre olan bu etkisi onu teknolojik özelliklerinin ötesinde, bilimsel araştırmalarda önemli bir kaynak haline getirmiştir. Sinemada kullanılan teknik, üslup ve oyunculuklar sinemayı sanat mertebesine taşımıştır.

Sinemada yansıtılanların, anlatılan hikayelerin ve canlandırılan karakterlerin gerçekliği özellikle tartışılrsa da, buradaki kati gerçek, tamamen kurguya dayansa ve görsel efektlerle oluşturulsa da sinema filminin toplumlara oluşturan insanı ve insanların içinde buldukları çevreyi kullanması açısından kültürün aktarılmasında bir araç olduğudur.

4.1. SİNEMA

Sinema, özellikle Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin çabalarıyla resmi olarak 28 Aralık 1895'te Paris'te gerçekleştirilen ilk gösterimle doğmuştur (Scognamillo, 2003, s.15). Bu dönemde yapılan filmler belgesel ya da haber niteliği taşımaktadır. Bir hikaye anlatma dönemi Fransız yönetmen Georges Melies ile başlamıştır. İlk gösterimlerden başlayarak kitlelerin ilgisini çeken ve yaygın bir eğlence aracına dönüşen sinema, 20. yüzyılın ilk 10 yılında başlı başına bir sanayi ve ticaret dalı haline gelmiştir. Dünya pazarında Fransız sinemacıların egemenliğinden sonra, ABD'de ise Nickelodeon adı

verilen sinema salonlarının hızla yayılması, başlıca Doğu kentlerinde art arda film yapım şirketlerinin kurulmasına yol açmış, bundan sonra Hollywood'un temelleri atılmıştır (Terek Ünal, 2010, s.25).

"1910'lu yıllara gelindiğinde gerek Amerika, gerek ise Avrupa'da sinema endüstrileşmeye başlamış ve bu sanat dalı vasıtası ile çok para kazanmaya başlayan şirketler rekabete girmiş, daha iyi ürünler çıkarmak adına yarışmışlardır" (Ünal, 2010, s.25). Sinemanın hızlı gelişimi ve gördüğü ilgi sonucunda oluşan rekabet ortamı yeni tekniklerin ve öykülerin üretimini sağlamıştır. 1928 yılında doruk noktasına ulaşan (Bazin, s.31) sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş, farklı film türlerinin oluşumu, yetenekli oyuncuların keşfedilmesi ve izleyicilerin sinemaya ve aktörlere olan tutkusu ile sinema bir eğlence aracı olmaktan öteye geçmiştir.

1930'dan 1940'a kadar sinema Amerika'da büyük gelişim göstermiştir. Amerikan komedisi, polisiye filmler, burlesque ve dans filmleri, psikolojik ve sosyal drama, korku, fantastik ve western filmlerinin oluşum döneminde Fransız sineması da "kaba gerçeklik ve şiirsel gerçeklik" eğilimleri içerisinde gelişimini sürdürmüştür (Bazin, s.41).

1938 yılından itibaren özellikle İtalyan ve İngiliz sinemalarındaki gelişim ile Hollywood'dan bir kopuş yaşanmıştır. 1950 yılına kadar sinemadaki gelişim ise gerçek fenomenlerin ortaya çıkışını sağlamıştır (Bazin, s.41).

Bugün "sinema endüstrisi"nin başkenti sayılan Amerika ile "sinema sanatı"nın başkenti sayılan Avrupa'da bildiğimiz ve anladığımız sinema kavramının oluşumuna kadar 100 yılı aşkın bir süre geçmiştir. Bu sürede Fransa, İtalya, Almanya ve Amerika sinemanın gelişimine en önemli katkıyı yapmıştır. Sinema bu süreçte halen teknolojik gelişimini sürdürmektedir. Önemli bir para kaynağı olan bu sektörün, düşüncelerin ve ideaların aktarımında ve benimsetilmesindeki etkisi onu teknolojik bir icat olmaktan öteye taşımıştır. Bugün sinema kültürün aktarımı ve yaşatılmasında önemli bir araç olarak, önemli bir bilimsel kaynak haline gelmiştir. Bir sanat dalı olarak sinemanın etkinliği, toplumlar için önemini de arttırmaktadır.

Sinema; resim, müzik, heykel gibi diğer sanat dallarından farklı olarak *disiplinler arası* bir özelliğe sahiptir. Bir sinema filminde yer alan kostümler, sanat tasarımı ve yönetimi, kullanılan müzikler ayrı ayrı değerlendirilebildikleri gibi bir filmin sanatsal tanımlamasında bir arada ele alınabilmektedir. Sinemanın, resimden müziğe kadar bütün alanları kapsasa da, daha çok resimsel olduğunu ve diğer dramatik sanatlardan daha güçlü bir anlatım ögesine sahip olduğunu belirten Monaco (2008, 33), sinemanın diğer sanatların çoğunu kaydetmek için kullanılabileceğini düşünmüştür. Monaco (2008) anlatsal, çevresel, resimsel, müzikal ve dramatik sanatlarda yaygın olan kodların ve mecazların neredeyse tamamını nakledebileceğini ve tamamen kendisine ait, kayıt sanatları için eşsiz olan bir kodlar ve mecazlar sistemine sahip olduğunu dile getirmektedir (s.66).

Peter Wollen (2004), sinemanın bu disiplinler arası yapısının ona iletişim araçlarına, diğer sanatlara ve ifade biçimlerindeki değişimlere ve gelişmelere ayak uydurma, bunlar karşısında tepkisiz kalmama zorunluluğunu getirdiğini belirtmektedir (s.7). Wollen'a göre sinema, "Sinema yalnızca yeni bir sanat değil, aynı zamanda farklı ifade kodları ve kipleri kullanarak farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine yayın yapan öteki sanatları birleştiren ve içeren bir sanattır. Sinema sanatlar arasındaki farkları, benzerlikleri, sanatların birbirine dönüştürülebilme ya da birbirinden aktarma yapabilme olasılıklarını, yani farklı sanatlar arasındaki ilişki sorununu en can alıcı biçimde ortaya koyar" (Wollen, 2004, s.7-9).

Sinema, çevresel, resimsel, dramatik ve anlatsal alanlardan müziğe kadar bütün alanları içermektedir. Genellikle dramatik sanatlardan biri olarak tanımlansa da, diğer dramatik sanatlardan çok daha güçlüdür. Ona bu gücü veren yeni bilgi alanları açan önemli bir bilimsel araç olarak görülmesidir (Monaco, 2008, s.65). Bu sebeple; film üstüne yapılan çalışmalar diğer iletişim araçları, sanatlar ve ifade biçimlerindeki değişimler ve gelişmelere ayak uydurmalı ve bunlar karşısında tepkisiz kalmamalıdır (Wollen, 2004, s.7).

4.1.1. Sanat Olarak Sinema

Sanat genel olarak bir yaratım sürecidir ve belli bir gerçekliğe dayansa da, barındırdığı hayal gücü onun sanat olarak tanımlanmasını sağlamaktadır. Film gibi popüler bir kültür ürünüde bu hayal gücü daha karmaşıktır. İzleyiciye/sanatsevere hayal gücü ile sunulan öge, gerçekliğin bir temsilidir ve bu "temsil bize yeni bir şey söylemekten çok daha önce bildiklerimizi hatırlatır" (Kırklar, 2009, s.13). Sanat yaratıcısı, bir sanat ürününü kendi birikimi ve toplumun birikimi ile oluşturur. Bu üretim sürecinde hayal gücü, ürünü daha renkli ve çekici hale getirmek için kullanılmının yanı sıra bilgi eksikliğini giderilmesinde de kullanılabilir. Bu da kişilerin bildiklerinin hafızalarına farklı bir şekilde yerleşmesine de sebep olabilir.

Diken ve Laustsen (2011), sinemayı sanat yapan şeyin, kendi toplumsal ağını, üretim ve alımlama koşullarını aşan belli bir fazlalığa, yoğunluğa sahip olması ve anlam yaratma kapasitesi olduğunu belirtmektedir (s.25).

Sinema sanatına baktığımızda, Hollywood'un Amerika'yı yüceltmesi, Bollywood'un müzik ve dansı hayatın her alanına dahil etmesi, Türk sinemasının batı-doğu ikilemi ve Avrupa sinemasının Hollywood'a karşı duruşu da bunu ortaya koymaktadır. Özellikle sinema bir kültürün tanımlanmasında ve tanınmasında aracıdır. "Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır" (Diken ve Laustsen, 2011, s.24). Örneğin dünyanın pek çok yerinde Ortadoğu'nun ve Arapların "terörist" kimliği ile tanınmalarında Hollywood sinemasında Ortadoğu'nun ve Arapların bu kimlik ile özdeşleştirilmesinin etkisi büyüktür. Kısacası sinema, bireylerin ve toplumların, fazla fikir sahibi olmadıkları toplumlar ve kültürler hakkında fikir edinmelerini ya da fikir üretmelerini sağlamaktadır.

Napolyon'un 1821'de öldüğünü deneyim yoluyla bilmiyorum, tam tersine kendi deneyimime dayanmak zorunda olsam, yaşamış olduğunu bile söyleyemezdim. Ancak geçmişte, birçok şey için başkalarının bilgisine güvenebileceğimi öğrendim. Gerçek dünyanın temsilini kabul etme tarzımız, kurmaca bir kitabın temsil ettiği olası dünyayı kabul etme tarzımızdan farklı değildir. Nasıl Scarlett'in Rhett ile evlenmiş olduğunu bilir gibi yapıyorsam, Napolyon'un Josephine ile evlenmiş

olduğunu da bilir gibi yapıyorum. Fark tabii ki güvenin derecesinde yatmaktadır (Eco, akt. Kırklar, 2009).

Bir sinema filminin gerçekliği tamamen yansıttığını söyleyemeyiz. Sinema yalnızca içinde bulunduğu kültürün *kodları, kaideleri, söylenceleri ve ideolojileri vasıtasıyla hakikat görüntülerini yapılandırır ve "temsil eder"* (Kırklar, 2009, s. 15). Zamanla, sinema ve benzeri iletişim araçları imajın belirleyicisi haline gelir, yansıtılan görüntü toplum tarafından benimsenir (Giddens, 2000, s.403). Baudrillard (2010), "kitle iletişim araçlarının her yerde olduğu bir dünyada gerçekte, insanların davranışlarıyla iletişim araçları görüntülerinin birbirine karıştığı yeni bir gerçekliğin - üstgerçekliğin - yaratıldığını ileri sürmektedir. Baudrillard'a göre üstgerçekliğin dünyası, benzerliklerden - anlamlarını yalnızca öteki görüntülerden alan, dolayısıyla da dış gerçeklikte bir temeli olmayan görüntülerden- oluşmaktadır (Giddens, 2000, s.403-404).

4.2. SANAT VE TOPLUM İLİŞKİSİ

Sosyal yapının temel öğelerinden oluşan ilişkiler, zamanla o toplumun devamı için önkoşul sayılan kurumları yaratırlar. Bu kurumlar kısaca şöyle betimlenebilir(Erinç, 2009, s.22):

- a) Aile
- b) Eğitim
- c) Hukuk
- d) Toplumsal sınıflar ve statüler
- e) Politika
- f) İnançlar ve din
- g) Güvenlik
- h) Sanat

Yukarıda belirtilen kurumların hepsinde eğitimin önemli rolü vardır. Bireylerin sosyalleşmesi sürecinde her adım bir eğitimidir. Sanat da bu eğitimin aracı ve amacıdır. Aracıdır çünkü en doğrudan ve en etkin öğrenmeler sanat eserleriyle yapılmaktadır. Görsel kültürü oluşturması sanatı, okuma yazma bilmeyen bireylerin eğitiminde de önemli bir araç haline getirmektedir (Erinç, 2009, s.25).

Erinç (2009), sanatın toplum için önemini şu şekilde özetlemektedir:

Sosyal yapıyı var eden de, sürdüren de, eğer o yapıyı bir ülke olarak kabul edersek ki, esas amaç da budur, yani ülkeyi tanımlayan ve çözümleyen, "Ulus" adını verdiğimiz insan topluluğudur. Bu insanları aynı amaç, aynı gaye ve aynı tutkular içinde toplayabilmek, toplandıklarını kanıtlayabilmek de ancak sanatla olanaklıdır herhalde. Bir şarkıyı, bir türküyü, bir marşı tek bir ağızdan ve ezbere söyleyebiliyorsak biz ulusuz demektir (s.26).

Sinema izleyiciler için çoğunlukla boş vakitlerde eğlenmek için yapılan bir aktivite olsa da, mesaj verme ve bir şeyler anlatma ve benimsetme misyonunu da taşımaktadır. Yönetmen, oyuncular veya senarist; yaşadığı, tecrübe ettiği ya da bilgi sahibi olduğu toplumu, olduğu gibi ve kimi zaman da olması gerektiği gibi yansıtabilmektedir. Amaç belli bir kültür hakkında bilgi vermek olmasa da, konunun geçtiği yer, karakterlerin tepkileri ve konuşmaları, izleyiciye doğrudan bu bilgiyi sağlamaktadır. Sinema eserinin popülaritesi, yansıtılanların izleyicilere etkisini ve benimsenmesini de belirlemektedir.

Popüler olsun ya da olmasın, sanat olarak sinemanın aktardıkları izleyici tarafından soru işaretleriyle karşılanmaktadır. Bu soru işaretleri yalnızca iki saatlik bir filmin sınırlarında değil, izleyicinin tüm hayatı dahilinde oluşmaktadır. Farklı toplum ve kültürlerde bu sorular farklılık göstermektedir. Ne? Neden? Niçin? soruları ile ağırlıklı olarak karşılaşılmakta, fakat beklenen yanıt topluma ve kültüre göre farklılık gösterebilmektedir. Bunun en önemli sebeplerinden birisi, sinemanın yansıttığı gerçekliğin toplumlarda farklı şekillenmesi ve algılanmasıdır. Bu farklılıkları bir kenara bıraktığımızda, "sinema hayattır, hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır" (Diken ve Laustsen, 2011, s.21). Bu da sinemayı yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline getirmekte, kişilerin yaşantılarını sinemada yansıtılanlara göre değerlendirmesine neden olmaktadır. Baudrillard, bunun sonucunda sinemanın

gerçekliğin içine girdiğini, gerçekliğin sinemada, sinemanın ise gerçeklikte kaybolduğunu belirtmektedir (Diken ve Laustsen, 2011, 24). Bu iç içe geçişin başrolünde ise izleyici bulunmaktadır. Aslında bu bir bakıma sinemanın etkinliğini ve başarısını da ortaya koymaktadır. Gerçeklikteki eksiklikler sinemayla, sinemadaki eksiklikler ise gerçeklikle giderilmektedir.

Film sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine, gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır (Zizek, 2002, s.77).

Amerikan sinemasının Oscar'lık yapımlarından *Crash/Çarpışma* (2004), Fransız sinemasının Ortadoğu konulu ve ödüllü filmi *Persepolis* (2007) ve Türk sinemasının ödüllü filmlerinden *Duvara Karşı* (2004)'ı, farklı toplumların kültürel özelliklerini yansıtan eserlerdir. *Crash* filmi, Amerikan toplumunun çok kültürlü yapısını ve bu yapı içinde kesişen farklı hayatları, ırkçılık ve nefret ögesini işlemektedir. *Persepolis*, İran İslam Devrimiyle değişen hayatları, yaşlılarına göre erken serpilmiş ve açık sözlü bir kız olan dokuz yaşındaki Marjane'nin gözünden anlatmaktadır. Filmde Şah'ın devrilmesine destek verilmesinin ardından, radikal İslamcı kesimin politik gücü elde etmesiyle beraber kişisel hakların daraltılması, kadınlara türban giyme zorunluluğu, muhaliflerin susturulması ve birçok kadının hapsedilmesi gibi olaylar işlenmektedir.

Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) filmi, iki farklı kültürün, doğu ile batının çakışmasını ortaya koymaktadır. Filmde, Almanya'da ailesinin baskısından bunalan Sibel'in özgürlüğünü kazanmak için uyuşturucu ve alkol bağımlısı Cahit ile evlenmesini ve birbirlerine aşık olmaları işlenmektedir.

Bu üç film de pek çok kişinin övgüsünü alırken, pek çok kişinin de tepkisini çekmiş; kimisi kültürün yanlış yansıtıldığını, kimisi de kültürün sanatsal bir estetikle yansıtıldığını belirtmiştir. Filmler, gerçekliği hayal gücü ile birleştirip farklı toplumların yaşayışını ve kültürünü sanatsal açıdan sunmakta; sinemanın kültür ile olan bağıni ortaya koymaktadır. Yansıtılanlar yüzde yüz gerçeklik olmasa da, belli bir birikime

sahip bireylerin³ sinemadaki izledikleri ile birikimleri çakışmakta ve özdeşleştirilmektedir.

Sinema genel olarak hem görsel hem de işitsel bir sanattır. Günümüzde teknolojinin gelişimi ile diğer duyu organlarımızı da bu algılamaya dahil etmektedir. Fakat burada önemli olan teknolojinin sinemayla birleşerek toplumları ve kültürleri geniş kitlelere hızla yayabilme kapasitesidir. Kitle iletişimindeki bu önemli konumu ile sinema, "toplumsal bir kaynaşma potası, tanıtma ve propaganda aracı haline gelmektedir" (Masdar, 2006, s.73). Bu sayede toplumlar birbirlerini tanımakta, farklı kültürler hakkında bilgi edinebilmektedir. Özellikle, yok olmak üzere olan kültürlerin yok olma süreçlerinin geciktirilmesi, kayıt altına alınması, moda yaratarak tekrar canlandırılması gibi katkıları ile sosyo-kültürel bir önem de kazanmaktadır.

Duvara Karşı, Persepolis ve Çarpışma filmleri, günümüzde hala tartışılan, bilgi sahibi olunan ve yeni bilgilerin eklenmesi mümkün olan konuları işlemektedir. İran tarihi, Türk toplum yapısı ve Amerikan toplumu popüler olan, hakkında pek çok araştırmanın yapıldığı konulardır. Sinemanın bilimsel açıdan önemi, popülerliğini yitiren ve yok olmak üzere olan kültürlerin özelliklerinin kaydedilmesinde ortaya çıkmaktadır.

Sanatçının hayal gücünün sınırsızlığı yansıtılanların yüzde yüz doğruluğu konusunda tereddütlere sebep olsa da, Efelik kültürü ile ilgili çalışmaların sınırlılığından kaynaklı bilgi eksiklikleri, filmlerde sanatçının hayal gücü ile kapatılabilmektedir. Bu sebeple, filmler efelik ile ilgili tam gerçekliği yansıtmasa da, yansıtılanlar "gerçek" kabul edilmekte, hafızada bu şekli ile yer edinmektedir. Yani sinema efeliğin belirleyicisi haline gelmekte ve yansıtılan görüntü toplum tarafından benimsenmektedir.

Burada önemli olan, filmlerin güvenilirliği ve tutarlılığının tartışılabilmesidir. Efelikle ilgili yazılı kaynaklar ile çevrilen filmlerin karşılaştırılması bu tartışmaların yapılabilmesi açısından önem kazanmaktadır.

³ Bireylerin edindikleri birikimin büyük çoğunluğu deneyimden çok kitle iletişim araçları ile sağlanmaktadır. Bu da bir kitle iletişim aracı olan sinemanın birikime katkısının önemini ortaya koymaktadır.

4.3. DÜNYA SİNEMA TARİHİNDE 1950-1960'LI YILLAR

İcat edildiği tarihten günümüze kadar sinemada farklı akımlar benimsenmiştir. Bu sebeple gerek dünyada gerekse Türkiye'de sinema dönemlere ayrılmıştır. Efe filmlerinin en yoğun olduğu 1950 ve 1960 yılları dünya sinemasında da kahramanlık hikâyelerinin ele alındığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Herkül, Archilles, Atilla ve 300 Spartalı gibi kahramanların, gladyatörlerin, kralların ve kovboyların konu edildiği sayısız film Türk sinemasını da şüphesiz etkilemiştir.

Sinemanın merkezi Hollywood, savaş, uyum, orta sınıf ve müziğin yükselişinden etkilenen filmlerde genç nüfusun farkına varıp asi gençlik hikâyelerini konu edinmeye başlamış; Türk sineması ise dünyadaki akımları geriden takip etse de, kendi kahramanlarını ve aşk hikâyelerini izleyiciyle buluşturmuştur.

1960'lı yıllar, dünya sinemasında hareketliliğin, değişimin gözlemlendiği yıllar olarak dikkati çekmektedir. "Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema akımları başlamış, Amerika'da Vietnam Savaşına karşı duruş, gençlerin geleneksel değerleri kendi yöntemleriyle yadsımaları, sistemle bütünleşmeme hareketleri, yeni Amerikan sinemasının köklerini oluşturmuş ve yeni filmler ortaya çıkmıştır" (Barry, 1997, s.17 akt. Uslu, 2007, s.24).

1950 - 1960'lı yıllarda dünya sinemasının bu hareketliliğinin yanında Türk sineması, kendi toplumunun kültürel, ekonomik, siyasal durumunun etkisiyle güncel sorunları yakalayabilmek adına edebiyat uyarlamalarını sıkça kullanmış, kendine özgü anlatım özellikleri ile hızla artan bir tüketim talebine film yetiştiren "Yeşilçam Sineması" gelişmiştir. 1960 öncesinde sinema eleştirmenlerinin sürdürdüğü "gerçekçi sinemanın doğması için gerekli şartların nasıl oluşturulabileceği" konusundaki araştırmalar sonucunda 1960 yılında Toplumsal Gerçekçi sinema akımı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çevrilen filmlerde sıradan insanın gerçek sorunları üzerinde durulmuş, bu sorunlarla ilgili doğrular ortaya konmaya çalışılmıştır. (Uslu, 2007, s.25).

Türkiye'de sinemanın başlangıcı, II. Abdülhamit döneminde olmuştur. Bertrand adlı bir Fransızın, 1896'da, sarayda yaptığı gösterimler ile başlayan süreç, Fransız firması

Pathe'nin temsilcisi Sigmund Weinberg'in yardımlarıyla Beyoğlu yakınlarında halka film gösterilmesi ile devam etmiştir. Weinberg, halkın kısa metrajlı ve genellikle belge ve güldürü tarzında olan bu filmlere gösterdiği ilgiden dolayı, 1908'de, Türkiye'deki ilk sinema olan Pathe Sineması'nı yaptırmıştır (<http://www.mkutup.gov.tr/menu/80> Erişim: 14 Kasım 2011). Weinberg'in ardından Matalon adlı bir Yahudi de Beyoğlu'nda kiraladığı bir odada film gösterimine başlamıştır. Fakat bu dönemde sinemanın Türkiye'ye girişi İstanbul ile sınırlı kalmış ve üretim henüz gerçekleştirilmemiştir (Scognamillo, 2003, s.16-18).

Sinemanın Türkiye'ye girişiyle (1896-1897) ilk sinema salonunun açılışı arasında yaklaşık on onbir yıllık bir süre vardır ve bu süreye dair günümüze kalanlar birkaç anı, birkaç gazete haberidir. Sinema, gerçekte Türkiye'ye çabuk girmiş olsa da uzun sayılabilecek bir süre boyunca sadece tek bir kenti, İstanbul'u, hatta bir tek semti, kozmopolit ve Levanten Beyoğlu'nu etkilemiş ve ilgilendirmiştir (Scognamillo, 2003, s.18).

Türk sinema tarihine baktığımız zaman, "1914-1923 arası ilk filmler ve belgesel çalışmalar dönemi; 1923-1939 arası Tiyatrocular Dönemi: 1939-1950 arası Geçiş Dönemi: 1950-1970 arası da Sinemacılar dönemi olarak nitelendirilmektedir. Sinemacılar dönemi de kendi içinde iki bölüm olarak incelenmektedir: 1950-1960 yılları, yani birinci yarı genellikle sinemasal dilin geliştirildiği; sinemanın öğrenilmeye çabaladığı; sıradan, eğlencelik konularla izleyicilerin oyalandığı, melodramatik roman uyarlamalarıyla, ayakları yere basmayan ve insanları düş dünyasında gezdiren konuların işlendiği bölümdür" (Esen, 2000, s.165).

Sinemanın sanat olarak ülkemize girişi ise 1947-1953 yıllarına denk gelmektedir. 1919'dan 1947 yılına kadar yılda bir film çekilirken yıllık prodüksiyon sayısı ellilere yaklaşmıştır. *Vurun Kahpeye*, *Yüzbaşı Tahsin*, *Vatan İçin* ve *Efelerin Efesi* filmleri sinema sanatını Türk sinemasına getirmiştir (Scognomillo, 2003, s.111). 1950 yılında kostümlü tarihi filmlerin sayısı gittikçe artmaya, Türk sineması batı etkisinden uzaklaşmaya başlamıştır.

Türk sineması, 2000li yıllarda doruk noktasına ulaşmış, uluslar arası alanda kendini ispatlamaya başlamıştır.

1914 yılında Türkiye'ye adım attığı andan günümüze kadar sinema farklı akımlarla şekillenmiş ve dünya sinemasına ayak uydurmaya çalışmıştır. 1950'li yıllardan başlayarak, özellikle 1960'larda kültür konusu Türk yönetmenler tarafından ele alınmış ve halk sineması kavramı ortaya çıkmıştır. "Sinemacılar ulusal tabirini kullanmasalar dahi, kültürü gündelik hayat içinde somutlaştırmaya tabiri caizse ete kemiğe büründürmeye çalışmışlardır" (Kayalı, 2004, s.40-41). Sinemadaki bu çabalar sonucunda, sinemanın geniş kitlelere ulaşmasıyla 1960-1970'li yıllarda Türk filmleri toplumun ortalama kültür düzeyini yansıtmıştır. Türk sinemasında toplumsal sorunların ele alınmasının da 1960'lı yıllardan itibaren başladığı görülmüştür (Kaplan, 2004, s.18). Ülkedeki değişim ve gelişim sinemayı da etkilemiş, tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez bu dönemde ele alınmış ve toplumsal gerçekçi filmlerle karşılaşmıştır (Güçhan, 1992, s.9-10; Kaplan, 2004, s.18).

Geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratma işlevi ile sinema, kültürel yaşamı biçimlendirmiş ve toplumun dolaylı ya da doğrudan bir yansımaları sunmuştur (Güçhan, 1992, s.5). Bu yansıtılanlar kitlelerde kolektif bir bilinç oluşturmuş ve görüntüler gerçekliğin birer temsili olarak algılanmıştır (Kaplan, 2004, s.20). Bu yorumlayarak yansıtma ve yönlendirme sonucu algılama, toplum ile sinemayı karşılıklı etkileşime sürüklemiştir (Kaplan, 2004, s.13).

Türk sinemasında 1960'larda gelişen bu toplumsal gerçekçi ya da yansıtmacı sinema anlayışı, Metin Erksan'ın çevirdiği belgesel filmler ve 1960 yılında çektiği *Gecelerin Ötesi* filmi ile başlamıştır (Kaplan, 2004, s.120). 1958 yılında çevirdiği *Dokuz Dağın Efesi* filmi de bu akımın bir işareti niteliğindedir. Türk sinemasına bu katkısı ve çevirdiği Efe konulu filmler ile Metin Erksan bu çalışmada önemli bir yere sahiptir.

1929 yılında Çanakkale'de doğan Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde okumuş, eğitim sürecinde Ernst Diez, Philipp Schweinfurth, Kurt Erdmann, Albert Gabriel gibi, dünyaca ünlü sanat tarihçilerinin öğrencisi olmuştur. Erksan, bunun yanı sıra, öğrenciliği esnasında; Halide Edip Adıvar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, Arif Müfid Mansel, Kurt Bittel'in derslerini izlemiştir (Battal, 2006, s.163 akt. Uslu, 2007, s.47). 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Ulusal Sinema akımının da

temsilcilerinden olan Metin Erksan'ın önemseydiği husus sürekli olarak ulusal olandır (Uslu, 2007, s.27).

Tarihsel sorunlara yönelmek anlamında sadece sinema alanında değil, genelde sanat alanında da ilklerden biri olarak görülen Erksan'ın, 1958 yılında çektiği "Dokuz Dağın Efesi" filmi tarihsel konulara ne ölçüde yatkın olduğunu da göstermektedir (Uslu, 2007, s.48).

"Dokuz Dağın Efesi", Erksan'ın sanat yaşamında benimsediği üslubunu da ortaya koymaktadır. Yolunu belirginleştirmekte ve bu yolda yürüyüş biçimi olarak ortaya çıkacak üslubuna dair önemli ipuçları içermektedir. Erksan'ın yolu, insanın toplum içindeki ve kendi içindeki yalnızlığıdır. Üslubuysa, mütemadiyen tutkuya dönüşen bir aşk içindeki insanın, bir hayalin peşinde kendisini yok etmeyi göze alarak var olmasıdır (Özön, 1995, s.62 akt. Uslu, 2007, s.52).

Birçok filmiyle, birçok yönetmenden birçok yönden ayrılan Erksan, "Gecelerin Ötesi" filmi ile Toplumsal Gerçekçi sinemanın başlatıcısı olarak kabul edilmektedir (Kayalı, 2004, s.60, 61).

4.4. EFE FİMLERİ, BELGESEL FİMLER VE WESTERN

Sinemada gerçeklik kavramının ortaya atılmasıyla birlikte belgesel filmler ve western filmleri ön plana çıkmıştır. Belgesellerde yansıtılanlar, kimi zaman birebir gerçeklik, kimi zamansa gerçeğin yeniden canlandırılmasıdır; yok olmuş öğeler kaynaklardan yola çıkılarak ve gerçeğine sadık kalınarak yeniden üretilmekte, hala varlığını sürdüren öğeler ise doğal ortamlarında kaydedilmektedir. Western filmler ise kurgu olmakla beraber, gerçek hayattan da kesitler sunabilmektedir. Efe filmlerindeki olaylar, kahramanlık ve macera öğeleri western filmlerle benzerlik gösterirken, efeliğin günümüzde var olmaması, bu kültürün yeniden canlandırılarak belirli özellikleri ile aktarılması belgesel filmlerle benzeşmektedir.

Belgesel filmler, doğa olaylarını, yaşam biçimlerini tüm gerçekliğiyle olduğu gibi yansıtmaktadır. Bir belgesel film çeşidi olan tarihsel derleme filmler geçmişe dönük

gerçekliği aktarması, otantik yeniden üretim ve tarihi olayların belgelendirilmesiyle ilgilenmesi açısından diğer belgesel yapımlardan farklılaşmakta, dolaylı olarak duyguları hissettirmesi, dramayı tecrübe ettirmesi ve geçmişin tadını belgesellerden farklı algı formları ile yakalatmasıyla da sinemaya yakınlaştırmaktadır (Madsen, 1973, s.368).

Western filmleri ise, sinemanın genel olarak gerçekçiliğine uygun olmakla birlikte birer belgesel yapım değildir. Western filmlerinde kahramanlar ve efsane kişilikler üstün insanlar olarak sunulmakta (Bazin, s.283), olaylar ve kişiler çoğunlukla birer kurgu olmaktadır.

Onun (sinemanın) bileşenleri arasında dört nala koşan atlar ve kavgalar olduğu doğrudur. Ancak bu durum westernin basit bir macera film türü olarak değerlendirilmesini gerektirmez. Karakterlerin sürekli bir hareket halinde olmaları bir coşkunluk oluşumudur. Bütün bunlar Amerikan yaşantısının geleneksel yaşantısı içinde bulunan şeylerdir... Western, gerçekliğin ve efsanenin sembollerini ve göstergelerini içinde barındırmaktadır. Western, ... sinemanın varlığından önce batının destanları edebiyat ve folklor biçimlerinde kendini göstermiştir (Bazin s.279-280).

Efe filmleri, tarihsel belgeseller ve western filmleri ile benzerlikler göstermektedir. Çakıcı Mehmet Efe gibi halk kahramanı olarak tanımlanan ve tanıtılan efelerin konu edildiği efe filmleri bir açıdan Amerikan Westerninin Türk kültüründeki şekli olarak yansımaktadır.

Efe filmlerinin özellikle revaçta olduğu 60'lı yıllar western filmlerinin de Yeşilçam'a girdiği dönemdir. İtalyan sinemasında 1965 yılında başlayan kovboy filmleri furyası ülkemize yaklaşık bir yıl sonra girmiştir (Özgüç, 2005: 196). 1965-1970 yılları arasında Cüneyt Arkın, İzzet Günay, Tamer Yiğit'in yanı sıra, aynı dönemde efe filmlerinin de başrol oyuncularını olan Kartal Tibet ve Fikret Hakan da Türk kovboyları olarak sinemalarda yer almıştır.



Resim 4.1. Kovboy, Samuray ve Efe film afişleri

Kaynak: <http://www.imdb.com/>

Resim 4.1 kovboylar, samuraylar ve efeler arasındaki benzerlikleri, filmlerdeki benzer anlatımları vurgulamaktadır. Silah, kadın ve kahraman üç tür film afişinin de temelinde yer almaktadır. Filmlerde ve afişlerinde kullanılan silah, gücü, kahramanlığı ve yiğitliği vurgulamaktadır. Bu filmler arasındaki benzerlik, gerçekte var olan karakterleri halk kahramanı olarak yansıtmada görülmektedir.

Temelde birer kahramanlık hikayesi olan efe konulu filmlerde kaçınılmaz olarak yabancı sinema etkileri görülmektedir. "Devlete başkaldıran, dağa çıkan efeler Osmanlı döneminin eşkıyalarıdır ama hemen hemen hiçbirinin *western* filmlerinden farkı yoktur" (Özgüç, 2005, s.166). 1920'de başlayıp 2000'lere kadar Avrupa, Meksika ve Hollywood sinemasında gösterime giren halk kahramanı Zorro filmleri de Türk sinemasını etkileyen filmlerdendir (Özgüç, 2005, s.166). Efe filmlerini sinemamıza kazandıran da bu western ve Zorro filmleri modasıdır.

Efeliğin bir sinema filmi için gerekli olan pek çok öğeyi sunabilmesi, efe filmlerinde işlenen konuya yönetmenin ve senaristin müdahalesini de azaltmaktadır. Türk sinema tarihi boyunca çevrilen Çakıcı Mehmet Efe, Atçalı Kel Mehmet ve Kamalı Zeybek gibi tanınmış efelerin hayatını konu edinen filmler de, bu efelerin hayat hikayelerini gerçeklere ve var olan kaynaklara bağlı kalarak ele almaktadır. Efeliğe ilişkin kaynak yetersizliği sebebiyle de efe filmleri tarihsel belgesel film özelliği göstermektedir.

4.5. TÜRK SİNEMASINDA EFE FİLMLERİ

Fuat Uzkınay'ın ilk filmini çektiği 1914 yılından günümüze kadar Türk sinema tarihine baktığımızda, efe filmlerinin sayısının oldukça fazla olduğu görülmektedir. Farklı efelerin hayatlarının farklı kesitlerinin anlatıldığı 1948-1987 yılları arasında çekilen efe filmlerinde özellikle Çakırcalı Mehmet Efe ve Kamalı Zeybek üzerinde yoğunlaşıldığı görülmektedir. Türk sinema tarihi boyunca Çakırcalı'nın yaşamı yedi defa sinemaya aktarılmış, bu türün başlangıcını 1950 yılında Faruk Kenç yapmıştır (Özgüç, 2005, s.164). Kenç, Çakırcalı Efe'yi konu alan iki film çevirmiş ve Türk sinemasında ilk seri film örneğini vermiştir.

Efe filmlerini diğer filmlerden ayıran bir özelliği, sinemanın toplumların tarihsel ve sosyolojik tahlilini yaptığı görüşünü ortaya koymasıdır. Bu filmler, bugün aynı yapıyla ve bütünle varlığını göremediğimiz efelere ilişkin yazılı olan verileri şekillendirerek görsel bir malzeme sunmaktadır. Türk tarihinde yaşamış efelerin gerçek yaşamlarının anlatıldığı filmlerin yanı sıra, hayali efe kahramanları da oluşturulmuş, bu kurguda da efeliğin genel kuralları yansıtılmaya çalışılmıştır.

Efe filmlerinin büyük bölümünün kahramanlık ve yiğitlik hikayesi olduğu, film içinde alışılmış efe imajından farklı olarak zalim efelere (ya da çalıkakıcılara) de yer verildiği görülmektedir. Zeybeklerin yiğitlikleriyle tanınan halk kahramanları olduklarına yönelik genel görüş göz önünde bulundurulduğunda bu olağan bir durumdur. Devlet arşivlerinde yer alan cinayet, hırsızlık, adam kaçırma gibi olumsuz kayıtlara rağmen oluşan ve halk tarafından kabul edilen kahramanlık imgesi, çevrilen efe filmlerinin sansüre uğramasına da yol açmıştır. Aşkı uğruna dağlara çıkan ve hükümet kuvvetlerinin başına beş yüz altın ödül koyduğu Osman Efe'yi anlatan *Efelerin Efesi* filminin gösterimine "Sırf aşkı uğruna dağa çıktığı için Osman Efe'nin namı pek anılmaz. Çünkü gerçek efe hak uğruna dağa çıkmış ve mücadele etmiştir. İstiklal Savaşı'mızda bütün gücüyle yardım eden adsız efelerimizi hürmetle anarız" sözlerinin bir spiker tarafından okunması şartıyla izin verilmesi bu sansüre bir örnek oluşturmaktadır (Özgüç, 2005, s.165). Metin Erksan da Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatını ele aldığı filmde benzer bir sansüre maruz kalmış, 1959 yılında Vatan

Gazetesinde yer alan "Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği" başlıklı yazısında da filmde gerçek Çakıcı'nın yansıtılmadığını belirtmiştir (Altınar, 2005, 31).

Zeybekler giyimleri, kişilikleri, yiğitlikleri ve hikâyeleri ile sinemacılar için görsel ve duyuşsal malzeme ile dolu birer karakter, film kahramanıdır. Bu özellikleri efelerin Türk sinemasında önemli sayıda temsil edilmelerini sağlamıştır.

Türk sinema tarihi boyunca efeleri konu alan filmler şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 4.1 Türk Sinemasında Efe filmleri

Kaynak: <http://www.telifhaklari.gov.tr/belge/1-26950/turk-filmleri-sozlugu.html>

	ÇEKİLDİĞİ YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1	1948	Efe Aşkı	Şadan Kamil
2	1950	Çakırcalı Mehmet Efe	Faruk Kenç
3	1951	Ege Kahramanları	Nuri Akıncı
4	1952	Efelerin Efesi	Şakir Sırmalı
5	1952	Çakırcalı Mehmet Efenin Definesi	Faruk Kenç
6	1952	Kara Efe: Zeynep'in Gözyaşları	Muharrem Gürses
7	1953	Sarı Zeybek	Münir Hayri Egeli
8	1954	Yanık Efe	Semih Evin
9	1958	Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor	Metin Erksan
10	1959	Peçeli Efe	Faruk Kenç
11	1959	Dağlar Şahini Yörük Efe	Muharrem Gürses
12	1959	Binnaz (2. çevrim)	Mümtaz Yener
13	1961	Sevdalı Efe	Nuri Akıncı
14	1962	Dağlar Bulutlu Efem	Semih Evin
15	1962	Harmandalı Efem Geliyor	Çetin Karamanbey
16	1963	Harmandalı Efenin intikamı	Çetin Karamanbey
17	1964	Atçalı Kel Mehmet	Asaf Tengiz
18	1964	Karadağlı Efe	Nuri Akıncı
19	1964	Çapkın Efe	Semih Evin

20	1964	Dağların Aslanı	Yavuz Yalınkılıç
21	1964	Dağlar Bizimdir	Nejat Saydam
22	1964	Kamalı Zeybek	Nuri Akıncı
23	1964	Karadağlı Efe	Nuri Akıncı
24	1966	Hızır Efe	Mehmet Aslan
25	1966	Kır Atlı Efe	Nuri Akıncı
26	1966	Eşkîya	Hicri Akbaşlı
27	1966	İslamoğlu	Kemal Kan
28	1966	İzmir'in Kavakları	Sırrı Gültekin
29	1967	Efenin İntikamı	Yavuz Yalınkılıç
30	1967	Katırcı Yani Efenin Definesi	Yavuz Yalınkılıç
31	1967	Kamalı Zeybek Çakırcalıya Karşı	Nuri Akıncı
32	1967	Kamalı Zeybeğin İntikamı	Nuri Akıncı
33	1967	Kozanoğlu	Atıf Yılmaz
34	1967	Kocadağlı	Kemal Kan
35	1967	Eşkîya Celladı	Remzi Jöntürk
36	1967	Kartal Efe	Kayahan Arıkan
37	1968	Eşkîya Halil (Haydut)	Alp Zeki Heper
38	1968	Efelerin Ocü	Cevat Okçugil
39	1968	Sinanoğlu	Yavuz Yalınkılıç
40	1968	Sinanoğlunun Dönüşü	Yavuz Yalınkılıç
41	1969	Çakırcalı Mehmet Efe	Yılmaz Atadeniz
42	1969	Osman Efe	Semih Evin
43	1969	Kara Efe	Nuri Akıncı
44	1972	Kamalı'nın İntikamı	Nuri Akıncı
45	1972	Dağlar Kralı	Tunç Başaran
46	1973	Dağ Kurdu	Çetin İnanç
47	1973	Dağ Kanunu	Yılmaz Atadeniz
48	1973	Dağlar Kurbanı	Taner Oğuz
49	1987	Efeler Diyarı	Fikret Uçak
50	1987	Dokuz Dağın Efesi	Fikret Uçak
51	Çekim aşamasında	Çete Ayşe	İsmail Gülnar

Tablo 4.2: Türk Sinema Tarihinde Çevrilen Efe Filmlerinin Yıllara Göre Dağılımı

YIL ARALIĞI	FİLM SAYISI
1950 öncesi	1
1950-1969	11
1960-1969	31
1970-1979	5
1980-1990	2

Türk sinema tarihinde efelik sıklıkla ele alınan konular arasında yer almıştır. Özellikle Demokrat Partinin iktidarda bulunduğu dönemin içerisinde yer alan 1950-1959 ve 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra 1960-1969 yılları arasında çok sayıda efe filmi çekilmiştir (Tablo 4.2). Bu dönemde çevrilen filmlerde Çakırcalı Mehmet ve Kamalı Zeybek gibi tanınmış efeler konu edinilse de daha çok hayali kahramanlar yaratıldığı dikkati çekmektedir. 1950-1959 yılları arasındaki artışta Aydın Menderes'in Aydınlı olması ve efelik kültürünün bu yöre ile özdeşleşmesinin, 1960-1969 yılları arasında ise darbe döneminde toplumun içinde bulunduğu durumun da bu artışta etkisi olduğu söylenebilir. 1987 yılında çevrilen *Efeler Diyarı* ve *Dokuz Dağın Efesi* filmlerinin ardından günümüze kadar ise efe konulu film çevrilmediği dikkati çekmektedir.

Araştırma çerçevesinde *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor*, *Çakırcalı Mehmet Efe*, *Dokuz Dağın Efesi*, *Atçalı Kel Mehmet*, *Dağlar Bizimdir Yörük Ali Efe*, *Dağlar Bulutlu Efem* ve *Efeler Diyarı* filmleri incelenmiş olup, araştırmada "ideal tip" olarak ele alınan Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatını konu alan *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor*, *Çakırcalı Mehmet Efe* ve *Dokuz Dağın Efesi* filmleri üzerinden efe ve zeybek giyimi ve imgesi değerlendirilmiştir.

"Dağlar Bulutlu Efem" Filmi (1962)



Resim 4.2. *Dağlar Bulutlu Efem* Filmi Afişî

Kaynak: http://www.sinematurk.com/film_foto/2840/Daglar-Bulutlu-Efem

Yönetmen ve Senaryo : Semih Evin

Görüntü Yönetmeni : Orhan Çağman

Oyuncular : Eşref Kolçak, Evrim Fer, Hüseyin Baradan

Eşref Kolçak'ın Yalnız Efe karakterini canlandırdığı film Milli Mücadele döneminde kasabasını korumak üzere dağa çıkan bir efenin hayatını konu almaktadır. Film diğer efe filmlerinden ve var olan efe imgesinden farklı olarak eski bir efe olan Süleyman Ağa'nın iyi eğitim görmüş oğlu Mehmet'in hiçbir suç işlemeden, yalnızca topraklarını düşman işgalinden korumak amacıyla, kimliğini gizli tutarak mücadele eden bir efe

karakterini ortaya koymaktadır. Filmde efelik olumlu nitelikleri ile işlenmekte, "milli kahramanlık" imgesine vurgu yapılmaktadır.

"Atçalı Kel Mehmet" Filmi (1964)



Resim 4.3. *Atçalı Kel Mehmet* Filmi afişi

Kaynak: 5555 Afişle Türk Sineması

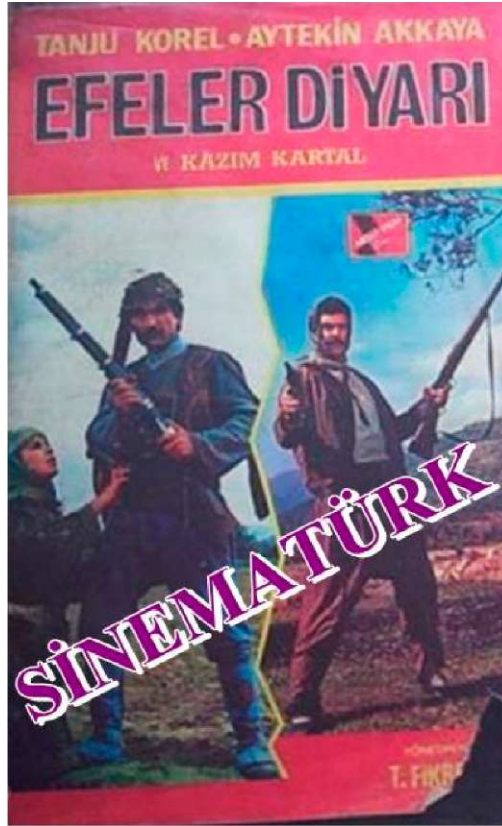
Senaryo: İlhan Engin ve Murat Sertoğlu

Yönetmen: Asaf Tengiz

Oyuncular: Fikret Hakan, Tijen Par, Hayati Hamzaoğlu, Erol Taş ve Hüseyin Baradan

Aydın 'ın Atça kasabasında fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve genç yaşında dağa çıkarak zeybek olan, daha sonra da 1829-1830 Aydın İhtilali olarak anılan harekete önderlik eden Atçalı Kel Mehmet'in hikayesinin anlatıldığı film efeliğin olumlu özelliklerine vurgu yapmaktadır.

"Efeler Diyarı" Filmi (1987)



Resim 4.4. *Efeler Diyarı* filmi afişi

Kaynak: http://www.sinematurk.com/film_genel/3125/Efeler-Diyari

Yönetmen ve Senaryo : Fikret Uçak

Görüntü Yönetmeni : Şener Işık

Oyuncular : Tanju Korel, Aytekin Akkaya, Selma Poyraz, Hayati Hamzaoğlu, Atilla Ergün, Kazım Kartal, Tarık Şimşek.

Tanju Korel'in köylü bir efeyi canlandığı film, Türk sinema tarihi boyunca çevrilen filmlerin tamamından farklıdır. Filmde babasıyla birlikte köyde yaşayan bir efenin kahramanlığı ve aşkı işlenmektedir. Efeliğe ait giyim kuşam ve kahramanlık öğeleri filmde aktarılırken, dağ yaşamı geri planda kalmaktadır.

4.5.1. Türk Sinemasında Çakırcalı Mehmet Efe Filmleri

Türk tarihinin en önemli kahramanlarından olan efelerin en önemli temsilcilerinden biri de Çakırcalı Mehmet Efe'dir. Efelik alt kültüründe büyük bir yere sahip olan Çakırcalı Mehmet Efe, efeliği konu alan filmlerde de ön plana çıkmaktadır. Diğer tüm efeler arasında hakkında en fazla film çevrilen efe olmasında, Çakırcalı'ya ilişkin yazılı kaynakların daha fazla olması, babasının da halk tarafından sevilen bir efe olması ve babasının ve kendisinin haksızlığa uğraması sonucu dağa çıkması etkili olmuştur.

Filmlerde, halk tarafından sevilen ve sayılan kahramanların izleyici tarafından olumlu algılanması amacıyla Kartal Tibet, Fikret Hakan gibi dönemin popüler jönleri Çakırcalı rolünü canlandırmıştır.

Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor (1958)



Resim 4.5 Çakıcı Geliyor Film Afişi

Kaynak: 5555 Afişle Türk Sineması

Senaryo: Metin Erksan

Oyuncular: Fikret Hakan, Serpil Gül, Hayri Esen.

1958 yılında çekilen *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* filminde, babası Çakıcı Ahmet Efe'nin Hasan Çavuş tarafından haince öldürülmesinden sonra, Osmanlı hükümetine isyan edip Hasan Çavuş'tan intikam almak için dağa çıkmak zorunda kalan Çakıcı Mehmet Efe'nin hikayesi anlatılmaktadır (Altınar, 2005, s.30).

Filmde Çakırcalı Mehmet Efe'nin dağa çıkması, halk tarafından sevilen bir efe olan babasının tuzağa düşürülerek öldürülmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Çakırcalı'nın halk kahramanlığı ve yiğitliğinin yanı sıra aile hasreti çeken bir insan olduğu da Iraz ile yaşadığı aşk üzerinden izleyiciye yansıtılmaktadır. Çakırcalı Efe, halk arasında efsunlu olarak görülmesine karşılık, filmde insani özellikleri ile aktarılmaktadır.

Filmin başrol oyuncusu Fikret Hakan, dönemin gözde oyuncularında yer almaktadır. 1. Türk Film Festivali'nde (1953) Jüri Özel Ödülü'nü alan filmde efelere ait genel kurallar, töreler ve giyim gibi kültürel öğeler ile filmde yansıtılanlar arasında benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da bulunmaktadır. Giyim, yaşantı, töreler, efelik töreni ve halkın efelere karşı tutumu çerçevesinde filmde yansıtılanlar incelendiğinde, efe imgesinin oluşumunda önemli yere sahip olan Çakırcalı Mehmet Efe üzerinden efelere yönelik genel bir değerlendirme yapılabilmektedir.

Çakırcalı Mehmet Efe (1969)



Resim 4.6 *Çakırcalı Mehmet Efe* filmi afişi
Kaynak: 5555 Afişle Türk Sineması

Yönetmen: Yılmaz Atadeniz

Senaryo: Yılmaz Atadeniz

Oyuncular: Kartal Tibet, Hülya Darcan, Yılmaz Köksal

1969 yılında çevrilen *Çakıcı Mehmet Efe* filmi, Çakıcı Mehmet Efe'nin babasının ölümünün ardından efe oluşundan ölümüne kadar hayatını aktarmaktadır. Filmin başrol oyuncusu olan Kartal Tibet'in dönemin "jön"lerinden birisi olması, Çakırcalı'nın "karizmatik imajı"nın yansıtılması açısından önemlidir.

Çakırcalı'nın gerçek hayatından esinlenilmesi sebebiyle Metin Erksan tarafından çevrilen Çakırcalı filmi (1958) ile benzerlik göstermektedir. Çakırcalı'nın halk ile

ilişkisi, aşkı ve kahramanlığı anlatılmakta, tercih ettiği yolda aşkıdan vazgeçmesi filmde vurgulanmaktadır.

Çakırcalı Mehmet Efe'nin dışında babası Çakırcalı Ahmet Efe'ye, babasının ve Çakırcalı Mehmet'in zeybeklerine ve halka korku salan Rum çetelere de filmlerde yer verilmekte ve bu karakterler üzerinden efelik imgesi oluşturulmaktadır.

Dokuz Dağın Efesi (1987)



Resim 4.7 *Dokuz Dağın Efesi* filmi afişi

http://www.sinematurk.com/film_genel/2670/Cakircali-Mehmet-Efe

Senaryo: Fikret Uçak

Oyuncular: Tanju Korel, Semra Alpay, Hayati Hamzaoğlu

Çakırcı'nın hayat hikâyesini konu alan bir diğer film olan *Dokuz Dağın Efesi*, 1958 yılında çevrilen *Dokuz Dağın Efesi Çakırcı Geliyor* filminin yeniden çevrimi

niteliğindedir. Filmde Çakıcı'nın hikâyesi babasının ölümünden sonra, bir çeteye katılıp efe olmasıyla başlamakta ve ölümüne kadar yaşadıkları anlatılmaktadır.

Filmin başrolü Tanju Korel'e verilmiş, Çakırcalı'nın karizmatik kişiliği Tanju Korel'in fiziksel özellikleri ile, kahramanlıkları ise çeteler, diğer efeler ve zaptiyeyle olan münasebetleri ile ortaya konulmaktadır.

4.6. FİMLERDE EFELİĞİN AKTARIMI

4.6.1. Efe Filmlerinde Giyim-Kuşam

Günümüzde efe ve zeybek kimliğini temsil eden en önemli öğelerinden birisi de giyimdir. Giyim toplulukların gelenek ve görenekleriyle oluşurken diğer topluluklardan farklılıklarının da altını çizmektedir. Zeybeklerin hem köylüden hem de diğer çetelerden farklılaşmasını da şaşaalı giyimleri sağlamaktadır. Bu farklılaşma Weber'in karizmatik otorite tanımlamasından hareketle efelerin zeybekleriyle aralarındaki farkı da ortaya koymaktadır. Osmanlı döneminde devletin başına büyük bela olan efelerin önünün kesilmesi amacıyla efe ve zeybek kıyafetlerinin yasaklanması da bu önemi ortaya koymaktadır.

Zeybek giyimi ve yapımı uzun süren pahalı, saygı, çekingencek ve ürperti uyandıran, giyene heybet katan, gösterişli ve özellikli bir giyim tarzıdır (Avcı, 2001, s.185). Giyimin bir zeybek çetesi için önemini Halil Dural'ın (2005) Çakırcalı çetesinin giyimini anlattığı şu paragraf göstermektedir:

En ağırından ve en pahalısından beş takım zeybek elbisesi bir hafta içinde bütün çarşı taranarak, esnaf dolaşarak tedarik edilecekti. O günlerde Ödemiş çarşısında ağır zeybek elbisesi yapanların başında Adalı Kazanasmaz adındaki bir Rum bezirgânı geliyordu...başta Kazanasmaz olduğu halde, Adalı diğer Rum terzilerin dükkânları gezilecek, hangisinde bulunursa alınacaktı, para, fiyat bahis konusu değildi. Çiçek gibi en ağır işlemeli ve çuhanın üzerine tabiat çiçekleri taklit edilmiş Fransa'nın meşhur Lyon fabrikalarının mamullerinden zeytuni renkteki koyu mavi çuhalardan mamul ve siyah tehvil ile işlenmiş gülleri havi beş takım zeybek elbisesi ta pabucundan

püskülüne kadar hazırlanmıştı. Yalnız efelere sarılan oyalı yazmalarla kenarları işlemeli çevreler Türk köylü kızlarına bırakılmıştı! (s.94-95)

Halil Dural, Çakırcalı döneminde zeybek elbisesinin, zıbın, kuşak (acem şalı), fes, püskül, cepken, camadan, meşinden silahlık, pirpol saat, şalvar, tozluk, pabuç, kaputtan oluştuğunu ve bu kıyafetin yirmi Osmanlı altını ettiğini belirtmiştir (Dural, 2005, s.95).

Haydar Avcı ise, fes; kefiye (uçları işlemeli püsküllü atkı); gömlek; mavi beyaz, kırmızı beyaz çizgili, yakası açık zıbın (işlik); camadan, cepken, şalvar, tozluk, çarık, el örgüsü yün çorap, kuşak, deri silahlık, zeybek kabağı (su matarası) ve abadan oluştuğunu bunların yöreden yöreye farklılık gösterdiğini belirtmiştir (Avcı, 2001, s.186).

Çakırcalı Efe'nin hayatının anlatıldığı filmlerde de Çakırcalı'yı yani efeyi betimleyen en önemli öge efenin kıyafetleridir. Çakırcalı'nın hapisten çıktığında üzerinde bulunan kıyafetleri ile çetenin faaliyete geçtiğinde giydikleri, köylü ile efe giyimi arasındaki farkı ortaya koymaktadır.



Fotoğraf 4.1: *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (Erksan, 1958) filminde köylülerin giyimi

ilt /

fiş

Fotoğraf 4.2. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (Erksan, 1958): Çakırcalı'nın efe olmadan önceki "köylü" giyimi



Fotoğraf 4.3. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (Erksan, 1958) Hacı ile Çakırcalı'nın giyimi



Fotoğraf4.4. *Çakırcalı Mehmet Efe* (Atadeniz, 1969) filminde Çakıcı'nın giyimi



Fotoğraf4.5. *Dokuz Dağın Efesi* (Uçak, 1987) filminden bir sahne

Filmlerde Çakırcalı Efe'nin giyiminin genel zeybek giyimine uygun olduğu görülmektedir. Filmlerin siyah beyaz olması şaşaaayı tam olarak yansıtmasa da,

işlemeler ve oyalar, zeybeklerden ve köylüden farkı ortaya koymakta, Çakırcalı'nın ihtişamlı ve baskın karakterini desteklemektedir (Resim 4.10). Bu da efenin karizmatik otorite olarak tanımlanmasını sağlamaktadır.

Efe kıyafetini oluşturan parçaların tamamı filmlerde yer alsa da, bu parçalar arasında farklılıklar olduğu da görülmektedir. Oyalarla süslü fes, işlemeli cepken ve gömlekler aynıyken, giyilen şalvarlar ve pabuçlar farklılık göstermektedir. Giyilen şalvarın boyu farklılaşırken, pabuçlarda ise çizme, çarık ve tozluk kullanılabilir. Bu da efenin karizmatik otorite olarak tanımlanmasını sağlamaktadır.

Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor (1958) filminde diğer filmlerden farklı olarak Çakırcalı'nın hapisten çıktığı ilk sahnede boynunda muska bulunmaktadır. Burada efelerin kendilerine "kurşun işlememesi" için muska yazdırdıkları inancı izleyiciye aktarılmaktadır. Fakat bu aktarımda izleyiciye herhangi bir bilgi verilmemekte yalnızca muskanın efe giyiminde var olduğu gösterilmektedir. Bu sembol yalnızca *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (1958) filminde yer almakta, diğer filmlerde genel görünümde yer verilmemektedir. Bu da muskanın efe giyiminin tanımlayıcı ya da tamamlayıcı bir parçası olarak görülmemesinden kaynaklanmaktadır. Muskanın var olmaması, izleyicinin zihninde efe görünümünün oluşmasını, oyuncuyu efe olarak tanımlamasını engellememektedir.



Resim 4.8 Çakırcalı Efe Filmlerine ait afişler

Kaynak: <http://www.sinematurk.com> ve 5555 Afişle Türk Sineması

4.6.2. Efelik Törelere Çakırcalı Efe Filmlerinde Temsili

Yaşadıkları hayatın getirdiği zorunluluklarla efeler kendilerine has töreler edinmişler, bu sayede hem halkın saygısını kazanmışlar, hem de dağlardaki yaşam kalitelerini arttırmışlardır. Efelerin yönetime karşı ayaklanmaları, hayatlarını devam ettirmek için arkalarına halk desteğini almalarını zorunlu hale getirmiştir. Zorlu yaşam koşullarıyla başa çıkmak için gerekli olan desteği sağlaması, zeybek çetesinin efelik törelerine uyması zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir.

Çakırcalı Mehmet Efe filminde Yalnız Efe'nin düğününün basıldığı sahne de halkın efelere desteğini göstermektedir. Köylüler düğünde zeybek oynarken zaptiye baskın yapmakta ve Yalnız Efe'nin babasına vergi vermelerini söylemektedir. Babanın daha önce vergi ödemediğini söylemesi ve itiraz etmesi üzerine baba ve gelin öldürülmektedir. Bu sırada Çakırcalı ve zeybekleri yetişir. Yalnız Efe'yi vurmaya üzere olan zaptiyeyi öldüren Çakırcalı Mehmet Efe ile köylü arasında şöyle bir konuşma geçer (Atadeniz, 1969):

Köylü: Sağ olasın efem! Allah razı olsun. Bizi zalimlerden kurtardın efem. Sağ ol.

Çakırcalı: Silahım sadece zalimlerle haksızlara ateş açacak. Hakkınızın namusunuzun bekçisi olacak.

Köylü: Sağ ol efem. Allah senden razı olsun. Biz de senden hiçbir yardımı esirgemeyeceğiz efem.

Filmde efelerin halk kahramanlığını vurgulayan bir diğer sahne de şu şekilde gelişmektedir: Hasan Çavuş'un Çakırcalı'nın doğduğu köyü yakması sonrasında Çakırcalı devlet memurlarının parasını taşıyan grubun yolunu kesmiştir. Hacı altınların bulunduğu sandığı açar:

Hacı: Kaç altın var burada?

Memur: 6000 altın. Memur maaşları.

Hacı: Bu altınlar ömür boyu yeter bize efem. Hepsini alalım!

Mehmet: Hayır Hacı. Bu devletin malıdır. Burada daha saç bitmemiş yetimlerin hakkı var. İçinden 1300 altın ayır.

Hacı: Almayacak mıyız? Böyle bir fırsat ele geçmez!

Mehmet: Aldığımız paralar bizim değil, Osmanlının yaktığı evlerin bedelidir. Ne diyorsam onu yap. Mutemet efendi. Sen de bir kağıt yaz 1300 altın aldım diye ben imzalayayım (Atadeniz, 1969).

Bu sahnede Çakırcalı'nın yalnızca köylünün ihtiyaçları için devletin parasını aldığı yani halk için çabaladığı vurgulanmaktadır. Çakırcalı'nın yardımlarıyla çetelerin ve hükümetin saldırılarına maruz kalan halkın, efelere güvendiği ve onu koruduğu filmlerde aktarılmaktadır.

Dokuz Dağın Efesi filminde Yörük ağası Ekberoğlu'nun Bayındırlı Mehmet ile karşılaşmasında da halk ve Çakırcalı arasındaki bu ilişki vurgulanmaktadır. Bayındırlı müfrezeyle birlikte Çakırcalı'yı aramaktadır. Yolda Ekberoğlu ile karşılaşır ve ona Çakırcalı'yı sorar. Ekberoğlu kızı Iraz'ı kaçırarak çeteyi vurarak kendisine teslim eden Çakırcalı'yı ihbar etmez (Uçak, 1987):

Bayındırlı: Dur bakalım göçer. Kimlersiniz? Nereden gelir nereye gidirsiniz?

Ekberoğlu: Ekberoğlu'dur namım. İzmir'e gideriz.

Bayındırlı: Çakıcı Mehmet Efe diye biri varmış geldiğiniz yörede. Rastladın mı böyle bir efeye?

Ekberoğlu: Rastlamadım. Hadi eyvallah beyim.

Ekberođlu ailesine işaret eder ve uzaklaşırlar. Bayındırlı da műfrezeyle yoluna devam eder. Ekberođlu, Bayındırlı uzaklaşınca şoyle der:

Ekberođlu: Bunca iyiliđini gűrdűđűm efeyi ihbar eder miyim hiç?

Bayındırlı Çakırcalı'yı ararken kűylűye sormakta fakat hiç kimse yerini sűylememektedir. Aynı řekilde yolda karřılařtıđı kűylű Çakırcalı'nın peřinde olan Bayındırlı'yı yanlıř yűnlendirmekte ve Çakırcalı'yı korumaktadır (Uçak, 1987):

Bayındırlı: bu sıra Çakırcalı'ya rastladın mı hiç? Veya nereye mevzilenir bilir misin?

Kűylű: Yerini bilmem ama dűn Çamlıca'nın inini basmıř. Hepsini űldűrműř, Bozdađ tarafından gűrenler olmuř.

Bayındırlı Bozdađ'a dođru műfrezeyle harekete geçer. Műfreze uzaklařtıktan sonra kűylű yanındakiyle konuřur (Uçak, 198):

Kűylű: Daha dűn su gelsin diye Çakırcalı Mehmet Efe 20 reřat altını verdi kűyűme. Der miyim hiç dođruyu?

Filmde Bayındırlı Mehmet de halkın Çakırcalı'ya olan sevgisinin farkındadır. Çakırcalı'yı ararlarken bir zaptiyeyle aralarında şu konuşma geçer (Uçak, 1987):

Zaptiye: Komutanım bağırıp çağıracak. Yine elimiz boř dűndűk. Çakırcalı ve kızanları yer yarıldı sanki altına girdi.

Bayındırlı: Yo űyle deđil. Kűylű efeyi çok seviyor. Ne zaman izine dűřsek bizden evvel haber ulařtırıyorlar Çakırcalı'ya. Su testisi suyolunda kırılır. Bugűn olmazsa nasılsa yarın karřılařacađız.

Çakırcalı da halk ile iyi ilişki kurmanın önemini farkındadır. *Dokuz Dağın Efesi* filminde üç zeybek çeteye katılmak üzere gelir. Efe'nin onları çeteye kabul etmesi gerekmektedir. Çakırcalı bu üç kişiye kendi kurallarını sıralar (Uçak, 1987):

Hacı: Efe bize katılmak isteyen üç tane zeybek gelmiş.

Çakırcalı: Gelsinler.

Hacı Çakırcalı'ya zeybekleri tanıtmaya başlar:

Hacı: Bu Kara Ali Efe. İki senedir dağda. Namus uğruna üç kişiyi öldürmüş. Bu Arap Mercan. Kamalı'nın hışmına uğramış. İki zeybeği öldürülmüş. Dağa çıkmış. Bu da Öksüz Efe. Bütün ailesi bir baskında öldürülmüş.

Çakırcalı: Dinleyin efeler. Kamalıyla çalışmış efe istemem. Soysuzun soysuzu hiç istemem. Benimle çalışacak olan efe şu saydıklarımı yapmayacak. Saçı bitmemiş yetim hakkı yemek yok. Zaptiyeye kurşun sıkmak da yok. Hele namusa el atmak hiç yok.

Zeybek adayları ellerini yumruk yaparak göğüslerine vururlar.

Kara Ali Efe: bu dediklerini yaparsam beni hemen vur efe.

Arap Mercan: Onları yapan zaten efe değildir. Efe olamaz da. Ben de söz veriyorum.

Öksüz efe: Bunları istesem de yapamam efem.

Çakırcalı: Dediğim gibi yaparsanız namımız çevreye yayılır. Halk bizi çok sever. Hangi kapıya varsak geri çevrilmeyiz...

Burada Çakırcalı'nın sıraladığı kurallar halkın yanında ve haksızın peşinde olduklarını göstermektedir. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* filminde de kullanılan bu sahnede Çakırcalı'nın tek amacının halkı korumak olduğu ve bu sayede de halkın onları

kollayacağı vurgulanmaktadır. Efelik törelerine uyulması zorunluluğu aynı zamanda çetede birliğı sağlamaya da yöneliktir. Kurallar yazılı olmasa da, efe ve çetesiyle özdeşleşmektedir. Çakırcalı Mehmet Efe filmlerinde bu kuralların özellikle dile getirilmesi ve diğer çetelerin ve efelerin bu kurallara aykırı davranışlarda bulunması, Çakırcalı Mehmet Efe'nin diğerlerinden farklılaşmasını sağlamaktadır. Yazılı kaynaklarda yer alan bu kurallar, Çakırcalı filmlerinde sözlü olarak vurgulanarak Çakırcalı Mehmet Efe'nin misyonu belirtilmektedir. Bu kurallar halkı ve zeybekleri onun peşinden sürüklemekte, Çakırcalı'yı bir karizmatik otorite haline getirmektedir. Bu kurallara uymanın önemi *Dokuz Dağın Efesi* filminde de vurgulanmaktadır. Çakırcalı ve zeybekleri köye inmiş köylünün derdini dinlemektedir. Bir kadın ağlayarak gelir. Efenin bir kızanı kadını taciz etmiştir. Çakırcalı zeybeğini düşünmeden öldürür (Uçak, 1987):

Köylü: Derdimiz büyüktür efem. Bizim değirmeni döndüren suyu Kasım

Ağa canı istediğı zaman verir.

Çakırcalı: Pınar Allah'ındır o kim ki?

Hacı: Sorduk efem. Pınar onun toprağındaymış.

Çakırcalı: Suyla toprak Allah'ındır. Haber salın Kasım Ağa'ya. O suyu salmazsa o pınarda vallahi boğarım onu.

Köylü kadın: Allah bildiğı gibi yapsın sizi! Allah belanızı versin.

Uçkurumuza el atan efeler bunlar mı? Allah belanızı versin.

Çakırcalı: Bacım niye yeğlenirsin böyle?

Köylü kadın: Biz Çakırcalı'yı mert bilirdik. Meğer namertmişsiniz. Kızanların uçkurumuza el atar. Bu mudur sizin efeliğiniz?

Çakırcalı: Size baştan söylemişim. Saçı bitmemiş yetim hakkına el atanlar, vatanına hizmet eden askere kurşun sıkanlar ve de namusa el uzatanlar yeğenim de olsa affetmem.

Çakırcalı, Hacı'ya icabına bakmasını söyler ve Hacı zeybeği vurur.

Efenin saygınlığı çete içinde zeybekleri ve kızanlarıyla iletişimi ile de desteklenmektedir. Kendi çetesi içinde saygı görmeyen efenin halktan saygı görmesi ve zor yaşam koşullarıyla başa çıkması mümkün olmamaktadır. Her üç filmde de Çakırcalı'nın kızanlarını korumak için öne atılması ve yardıma ihtiyaçları olduğunda yardıma koşması yüzeysel de olsa ele alınmaktadır. Hacı ile Çakırcalı Iraz hakkında konuşmaktadır. Bu sırada Çoban efe koşarak gelir (Atadeniz, 1969):

Çoban: Efem bizimkiler zaptiyeyle çatıştılar. Yeğen Osman'la Kara Ali'nin başı dertte. Aşağı köydeler.

Çakırcalı: Davranın. Varalım üzerlerine.

(Çakırcalı ve zeybekler köye iner. Osman ve Ali zaptiyeyle çatışmaktadır.)

Çakırcalı: Çoban efe siz ikiniz kör ateş edin dikkatleri dağılsın. Hacı gidiyoruz.

Çakırcalı Mehmet Efe filmlerinde efenin çete içindeki iletişiminin ve çete ilişkilerinin çok az işlendiği görülmektedir. Çakırcalı'nın hayatının anlatıldığı kitaplarda da bu konunun fazla işlenmediği dikkati çekmektedir. *Dokuz Dağın Efesi* filminde zeybeklerin Efe'ye olan bağlılığı düze inme ve daha sonra tekrar dağa çıkma sahnelerinde vurgulanmaktadır. Çakırcalı, padişahın af ilan etmesini zeybekleriyle konuşmaktadır (Uçak, 1987):

Çakırcalı: Affi şahane üç gün önce İstanbul'dan gelmiştir. Düze inmenin tam zamanıdır.

Arap Mercan: Kancıklamasınlar bizi efem?

Çoban: Padişah ferman imzalamış. Eğer kancıklama olursa bizim elimiz armut devşirmiyor ya.

Çakırcalı: Ben kararımı verdim. Düze ineceğim. İnmek isteyenler de iyi düşünsün.

Hacı: Sensiz ne yaparız ki dağda? Ben de geliyorum efem.

Bu konuşmada Çakırcalı kendi kararını açıklamakta, zeybeklerini ise özgür bırakmaktadır. Çetenin tamamının düze inmeye karar vermesi de efeye bağlılığın bir göstergesidir. Fakat bu bağlılığı vurgulayan en önemli sahne Çakırcalı'nın düze indikten sonra Kamalı doğduğu köyü basıp annesini vurunca tekrar dağa çıkmak istediği ve zeybeklerin de onun peşinden gittiği sahnedir (Uçak, 1987):

Çakırcalı: Can kardeşlerim. Kızanlar. Zeybekler. Bu benim şahsi davamdır. Sizleri evinizden eşinizden ayırmak istemem. Gidip Kamalı'yla hesaplaşacağım.

Hacı: Seni yalnız bırakmam. Dağdayız gayrı.

Zeybekler: Dağdayız gayrı.

Çakırcalı: Vali paşaya yazın. Dağa çıkılacak. Önce zeybek İsmail'den başlayacağız. Vedalaşın yakınlarınızla. Akşam gün batmadan buluşacağız.

Zeybeklerin ve kızanların Efe'nin sözünden çıkmaması, zorunda olmasalar da onun peşinden gitmesi çete içerisinde birliğin sağlandığının da göstergesidir. Bir zeybek çetesinin devamının, çetedeki birlikle mümkün olduğu bilinmektedir. Efe çetenin başıdır ve bu birliği sağlamakla görevlidir. Zeybeklerin ve kızanların efenin sözünden çıkması mümkün değildir. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* filminde genel olarak zeybeklerin çetenin lideri olan Çakıcı'ya bağlılığı yansıtılsa da, Çakıcı'nın "Zabıt

kanına girmeyiz" sözüne rağmen, Hacı Zeybek'in bir çatışma anında bir zaptiyeyi vurduğu da görülmektedir. Bu olay Efelerin halk dostu ve ezilenin yanında oldukları inancına ters düşse de, hata yapabildiklerini ya da hayatlarını kurtarmak pahasına törelerinden vazgeçebileceklerini de göstermektedir. Aynı sahne *Dokuz Dağın Efesi* filminde şu şekilde aktarılmaktadır: Bayındırlı ve müfreze Çakırcalı çetesi ile dağda çatışmaktadır. Bayındırlı Çakırcalı ve Hacı'nın bulunduğu yere doğru hareket eder, Hacı endişelidir (Uçak, 1987):

Çakırcalı: Zaptiye dışında kim varsa vurun. Zaptiyeye ateş yok. Sadece yanaşmamaları için korkutmak için karavana ateş edilecek.

(Bayındırlı yaklaşırken Hacı nişan alır.)

Çakırcalı: Dur Hacı.

Hacı: Üstümüze geliyor efe.

Çakırcalı: Bırak gelsin.

Hacı: Fazla yaklaştı efem

Çakırcalı: Dokunuver.

Hacı Bayındırlı'yı elinden vurur.

Çete içerisindeki ilişkileri belirleyen töreler filmlerde çok az yer alsa da köylü ile olan ilişkileri sık sık izleyiciye yansıtılmaktadır. Filmlerde Çakırcalı Efe'nin kahramanlığını ve halk dostu oluşunu vurgulayan çeşitli olaylar; çetenin köylüye zulmeden çetelere ve hükümete karşı duruşları ve köylünün ihtiyaçlarının giderilmesi her üç filmde de sık sık işlenmektedir. Çakırcalı'nın köylünün derdini dinledikten sonra yardım etmesi köylünün Efe karşısında ellerini kavuşturarak duruşu, hem ona duydukları saygıyı hem de ihtiyacı göstermektedir.



Fotoğraf 4.6. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (Erksan, 1958) filminden bir sahne

Efe töresine göre efeler zinaya iltifat etmemeli, kadınlara yan bakmamalı, yoksulları himaye etmeli, kendi çevresini başkalarının zulmünden korumalı, zorunlu askerlik görevini yapan askerlere hoşgörülü davranmalıdır. Çakırcalı Mehmet Efe'nin efe olmadan önce alışkın olduğu hayatı bırakıp, efelik geleneklerine uymayı seçtiği pek çok kaynakta dile getirilmektedir (Dural, 2005, 80-81). Filmlerde, Çakırcalı'nın diğer zeybek çeteleri ve askerlerle çatışmaları, bu kurallar odağında yansıtılmaktadır.



Fotoğraf 4.7. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (Erksan, 1958): Köylüye İşkence Eden Zeybek Çetesi

c



Fotoğraf 4.8. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (Erksan, 1958): Kamalı ve Çetesi Dansöz Oynatırken

W

• T¹

f



Fotoğraf 4.9. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (Erksan, 1958): Yörük kızı Iraz'ı kaçırın Köseoğlu çetesi

Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor filminde (Resim 4.15) Çakıcı'nın Yörük obasından kaçırılan Iraz'ı bulmak için yola çıkmasının altında yatan temel neden namustur. Çakırcalı'nın Iraz'ı kurtarmak için çabalaması efelerin ihtiyacı olana yardım ettiği bilgisini desteklemektedir. Oysa efelerin hayatlarını sürdürmelerinde "yatak"ların büyük öneme sahip olduğu bilinmektedir. Filmde Yörük kızı Iraz'ı kurtarması sonrasında Yörük obasında bir süre konaklaması efenin ve çetenin bu ihtiyacını vurgulamaktadır. Fakat "yiğitliğin" temel alındığı filmlerde, efelerin bu ihtiyacı, Çakırcalı'nın

kahramanlığının ve Iraz'a olan aşkının arka planında görülmektedir. *Dokuz Dağın Efesi Çakırcı Geliyor* filminde Çakırcalı'nın "kahramanlığı" Çakırcalı'nın Iraz'a aşık olması sonrasında, onu görmek için köye inmeye karar verdiği sahnede de görülmektedir. Bu sahnede Çakırcalı çetesi Iraz'ı görmeye giderken, köylünün ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla bir köy meydanında toplanmaktadır. Burada Çakırcalı'nın "görevine" bağlılığı ve halkı her zaman düşündüğü vurgulanmaktadır (Erksan, 1958):

Hacı: Bağışla efe. Sana bir şey soracağım, üzerinde bir hal var. Günlerdir böylesin. Eksiden bicik olsun söz ederdin. Gari pek bir sus pus oldun.

Çakırcalı: Acep Mardan Dağı'ndaki Yörük obası yerinde mi Hacı?

Hacı: Dilersen oralara bir uzanırız efe. Hem kızanlar da iyi yoruldu. Az dinlenirler.

Çakırcalı: İyi olur Hacı. Yolumuz düşmüşken Çakmar'a da uğrarız; köylüler dardaymış.

Çakırcalı Mehmet Efe filminde Çakırcalı Mehmet'in genel olarak halk tarafından sevilen bir efe olduğu yansıtılsa da Ayşe'nin ailesinin tam tersi düşünceye sahip halkı temsil etmektedir. Ayşe ile Mehmet'i birlikte gören Ayşe'nin annesi efeler hakkındaki düşüncelerini şu sözleriyle ortaya koymaktadır (Atadeniz, 1969):

Ayşe'nin annesi: Ayşe ne tembih ettim sana? O eşkıyanın oğluyla konuşmayacağını söylemedim mi sana?

Ayşe: Beni köpekten kurtardı.

Ayşe'nin annesi: Cevap istemez. Babası eşkıyaydı onun.

Mehmet: Babam eşkıya değil, efeydi. Düze inmişti. Kalleşçe öldürdüler babamı.

Ayşe'nin annesi: Hadi oradan! Bacak kadar boyunla akıl verme bana. Eşkîya eşkıyadır. Bir daha Mehmet'le konuşurken görürsem kırarım kemiklerini. Senin de kırarım bacağını. Haddini bil sokulma kızıma.

Ayşe'nin annesinin bu sözleri Çakırcalı Mehmet'in halkın tamamı tarafından sevilmediğinin de altını çizmektedir. Böylece özellikle Osmanlı arşivlerinde halkın Çakırcalı'dan şikâyetlerini içeren kayıtlara da gönderme yapılmaktadır. Fakat bu görüşe yalnızca bir sahnede yer verilmiş, daha çok Çakırcalı'nın iyiliğini destekleyen hikâyeler aktarılmıştır. Ayşe ile Çakırcalı'nın düğünlerinde annesinin yüzündeki mutluluk onun bu düşüncelerinin değiştiğini de vurgulamaktadır.

Çakırcalı gibi pek çok efenin hayatının anlatıldığı ve efeliğın incelendiğı kaynaklarda efelerin bu yolu mecburen seçtikleri yazılmaktadır. Çakırcalı Mehmet Efe'nin konu edildiğı filmlerde de Çakırcalı çetesine katılan kızanların gördükleri zulüm ve haksızlık sebebiyle dağa çıktıkları vurgulanmaktadır. *Çakırcalı Mehmet Efe* filminde de Yalnız Efe zaptiyenin babasını ve karısını öldürmesi üzerine, Çıplak Efe ise Rum çetelerin malına el koyup kendisini rezil etmesi üzerine intikam duygusu ile çeteye katılan sıradan köylüler olarak görülmektedir.

Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor filminde de Çakırcalı'nın efeliğe istemeden başladığı, önce babasının intikamını almak için, sonrasında halka yardım etmek, diğer çetelerden ve zaptiye zulmünden korumak için devam ettiği yansıtılmaktadır. Çakırcalı'nın Hasan Çavuş'u vurduktan sonra Hacı'yla konuşmaları bunu göstermektedir (Erksan, 1958):

Hacı: Nasıl oldun efe? Yaran nasıl? Bir lokma bir şey de yemedin. Sen daha iyi bilirsin ya, buradan gitsek daha iyi olur gari. Zaptiye neredeyse dağı taşı saracak.

Çakırcalı: Ben kalıyorum Hacı. Siz gidin.

Hacı: O nasıl söz efem?

Çakırcalı: Gari benim işim bitti Hacı. Edeceğimi ettim. Öcümü de aldım. Teslim olacağım. Bundan öte dağlarda gezmeyeceğim.

Çakırcalı Mehmet Efe filminde de Çakırcalı Ahmet ve Mehmet Efelerin aile özlemi çektiklerine ve yaşantılarından memnun olmadıklarına değinilmektedir. Ayşe'nin hamile olduğunu öğrenen Çakırcalı ile Ayşe arasında geçen konuşma bunu desteklemektedir (Atadeniz, 1969):

Ayşe: Çocuğumuz olacak. Belki yarınların efesi. Belki dağların yeni bir efsanesini taşıyorum karnımda.

Mehmet: Evladım erkek olursa dilerim babası gibi dağlarda yazmasın kaderini. Sonu dedesi gibi zatiye kurşunuyla bitmesin. Düzde yaşasın. Varsın efsanesi adı sanı bulunmasın

Efelerin aile yaşantısına özlemi *Çakırcalı Mehmet Efe* filminin ilk sahnelerinde vurgulanmaktadır. Zeybeklerinin af haberini getirmeleri üzerine Çakırcalı'nın baş zeybeği Hacı ile arasında geçen şu diyalog bunu göstermektedir (Atadeniz, 1969):

Zeybek 2: Af çıktı. Af çıktı. Bu Cuma affın son günüymüş efem. Bütün efeler düze iniyormuş.

Çakırcalı Ahmet: Gözümüz aydın olsun. Hacı, artık eve dönebiliriz.

Hacı: Ben Osmanlı'ya güvenmem.

Çakırcalı Ahmet: güvensen de güvenmesen de ben düze ineceğim Hacı. Oğlumu bağrıma basıp bir gece olsun evimde rahat uyumak istiyorum. Yürüyün gidelim.

Çakırcalı Ahmet'in bu haberi ailesiyle paylaşmasında da yine aynı özleme vurgu yapılmaktadır (Atadeniz, 1969):

Çakırcalı Ahmet: Canım oğlum benim... Her şey bitti artık kadınım. Yarın düze iniyoruz.

Anne: Doğru mu söylüyorsun efem.

Çakırcalı Ahmet: Padişah ferman çıkarmış dağlardaki bütün efeler incekmiş.

Anne: Allah'ım sana binlerce şükürler olsun.

Çakırcalı Ahmet: Hazır ol yavrum. Yarın şafakla Ödemiş'e çıkıyoruz. Gör bak davullar, zurnalar hep senin baban için çalacak. Bütün Ödemiş'in Çakırcalı Ahmet Efe'yi nasıl karşılayacağını göreceksin.

Hacı: Valla Efem, bana kalırsa vazgeç bu işten. Osmanlıya güven besleyip de düze inilmez.

Çakırcalı Ahmet: Söz verdiler be Hacı. Padişah'tan çıkmış ferman.

Hacı: Ferman nereden çıkarsa çıksın. Bizlerin yeri dağlar. Hele senin gibi kurt bir efenin.

Anne: Kadına laf düşmez ama dağda da bin türlü bela var. Zaptiye kurşunu var. Var oğlu var. İnsin düze de rahat bir nefes alalım.

Çakırcalı Ahmet: Ne dersen de, ineceğim düze Hacı. Kanuna, Osmanlıya karşı at oynatmaktan usandım artık. Mehmet'imi körpecik yaşında öksüz, kadını mı da gözü yaşlı bırakmak istemem ...

Çakırcalı Mehmet Efe filminde babasının intikamını alması için yetiştirilen Çakırcalı Mehmet'in çocukluk aşkı Ayşe ile aile kurma hayali Ayşe'nin ailesinden gizlice buluştukları sahnede görülmektedir (Atadeniz, 1969).

Çakırcalı: Senin kara sevdan benim aşk bağlamış yüreğim arasında ailenin nefreti var. İstesem seni verirler mi bana. De ki verdiler seni almaya hakkım mı var. Kalbim kin dolu öfke dolu. Yolum babamın yolu. Yerim dağlar, sert kayalar. Sonum belki bir kahpe kurşunu. Seni seviyorum Ayşe'm. Dünyalar

kadar. Ama babamın mezarını düşmanlarımın kanlarıyla sulayıp leşlerini sermeden rahat bir nefes alamam ben"

Çakırcalı bu sözleri ile efelerin seçtikleri yolun tehlikelerini de ortaya koymaktadır.

Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor'da da Çakıcı Iraz'la evlendiğinde düzenli bir hayata ve aile kurmaya olan ihtiyacı vurgulanmaktadır. Bu özlem ve ihtiyacın onu dağlardan uzaklaştıracak tek şey olduğu şu sahnede aktarılmaktadır (Erksan, 1958):

Çakırcalı: Ev gibisi olur mu hiç? Seneler var ki yatağa hasretim. Sen bakma söylenenlere. Canı çekip dağa çıkan adam yoktur. Evini barkını kimse bırakmak istemez. Gece ateş başında yataken ben daima evimi düşünürdüm. Ev hasreti zordur.

Iraz: Bunların hepsi geçti efem. Gari evindesin.

Çakırcalı: Doğru bir daha kolay kolay evimi bırakmam. Çakıcıyı dağlara sürmek zor gari. Bundan öte evimin yanında bir de sen varsın.

Çakırcalı Mehmet Efe filminde dikkati çeken bir başka özellik ise efe ve zeybeklere yönelik olumsuz bir algı oluşturmamak adına halka zulmeden eşkıya çetelerin Rum olarak aktarılmasıdır. Çıplak Efe'yi soyan çete liderine ilk önce "Efem" diye seslenen Yusuf, çetenin elindeki malı istemesi üzerine "Olur mu be? Eşkivalık bu!" şeklinde karşılık vermekte efelik ile eşkıyalığı ayırmaktadır. Gerçek efelerin halkın yanında yer alan kişiler olduklarını vurgulayan bir başka diyalog da Çakırcalı'nın adını kullanan bir çete tarafından saldırıya uğrayan köyde karşılaştıkları kadın ile Çakırcalı arasında geçmektedir (Atadeniz, 1969):

Hacı: Hiç hoşuma gitmedi bu sessizlik efe.

Mehmet: Hey kimse yok mu burada? Ne o ana ne bu haliniz?

Köylü kadın: Halimiz mi? Efe olacaksınız güya. Eskiden efeler için varımızı yoğumuzu verirdik. Onlar namusumuzun bekçisiydi ama şimdi nerde kaldı mertliğiniz. Ya şu sübyandan ne istediniz de canına kıydınız.

Köylü kadının söyledikleri üzerine çetenin peşine düşen Çakırcalı ve kızanları, Çakırcalı adını kullanarak köylüye zulmeden çeteyi "Efeliğin şanını bok ediyorlar derim efem. Böyle uğursuzların yediği ekmek haramdır" diyerek yok eder.

Yukarıda aktarılan üç sahnede de gerçek efelerin ve zeybeklerin halka zulüm etmedikleri, ihtiyacı olana yardım ettikleri, başkalarının canını kurtarmak için kendi hayatlarını tehlikeye attıkları vurgulanmaktadır. Bu sahnelerle "halk dostluğu" imgesi yalnızca Çakırcalı'ya değil tüm efelere atfedilmektedir.



Fotoğraf 4.10. *Çakırcalı Mehmet Efe* (Atadeniz, 1969) filminde "Rum" çete



Fotoğraf 4.11. *Çakırcalı Mehmet Efe* (Atadeniz, 1969) filminde "Rum" çete

Çakırcalı Mehmet Efe filminde, iki Rum çetesinin dansöz oynatarak efeliğin namını kirletmesi sebebiyle Çakırcalı'nın çeteleri küçük düşürdüğü ve öldürdüğü görülmekte; *Dokuz Dağın Efesi* filminde, Çakırcalı'nın Kamalı Zeybek'i öldürmesi de efelik adabına yakışır şekilde hareket etmemesine bağlanmaktadır.

Dokuz Dağın Efesi filminde Çakırcalı'nın Kamalı'yı öldürmesi şu şekilde gelişmektedir (Uçak, 1987):

Arap Mercan: Kamalı'nın izini bulduk efem. Kekik Dağı'nda gizlenirmiş.

Çakırcalı: Hacı hazırlan. Kekik Dağı'na gidiyoruz.

Çakırcalı: Davranmayın lan! At bakalım silahını elinden. Kadınlara çocuklara silah çeken efe, kalkar arkamızdan karı gibi laf edersin ha? Kalk şimdi de karı gibi oyna bakalım. Oyna lan!

Kamalı önce oynamaz. Havaya ateş edilince ölüm korkusuyla oynamaya başlar. Bunun üzerine Çakırcalı Kamalı'yı vurur.

Çakırcalı: Yine de bir efeye köçekliği yakıştıramadım. Sen bunu bile düşünemezsin.

Filmlerde Çakırcalı dışındaki çeteler, efelik adabına uymayan, namusa el uzatan, halka zulmeden, dikkatsiz kişiler olarak yansıtılmaktadır. Bu tüm efelerin yiğit ve halk dostu olmadıklarını göstermekte, Çakırcalı'yı diğer efelerden ayrı bir yere koymaktadır. Diğer filmlerden farklı olarak *Çakırcalı Mehmet Efe* filminde, tarihte "çalıkakıcı" olarak nitelendirilen ve halka zulmeden çeteler Rum olarak gösterilmektedir (Resim 4.16 ve 4.17). Bu da, *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* filminin aksine Türk zeybeklerin yiğit oldukları, çalıkakıcıların ise Rum çetelerden oluştuklarını vurgulamakta ve Türk zeybeklerinin yiğit ve halk kahramanı imajlarının korunmasını sağlamaktadır.

Filmlerde devletin diğer suçlularla baş etme yöntemlerinin Çakırcalı'da işe yaramaması, Çakırcalı'nın babası gibi pusuya düşürülmeye çalışılması, Çakırcalı'nın gücünü de göstermektedir. Çakırcalı'nın saygınlığı, *Dokuz Dağın Efesi* filminde, Köseoğlu'nun Hükümet Konağında paşanın elini öpmesi, bir başka sahnede ise yardım ettiği Yörük'ün Çakırcalı'nın elini öpmesi ile net olarak görülmektedir (Uçak, 1987):

Zaptiyenin Çakırcalı'yı yakalamasında mihmandarlık etmesi için Köselioğlu hükümet konağına getirilir.

Kumandan: Bak Köseoğlu, seni buraya çağırılmamın sebebi, seni bağışlıyorum. Ama bir şartla.

Köseoğlu: Emredersin.

Paşa: Ödemiş dağlarını çoğundan iyi bilirsin. Silahlanıp Çakırcalı'nın üzerine gideceksin. Çakırcalı köylüye yardım ettiği için ona yataklık ederler. Saklarlar. Onu vurursan düze inmiş efe gibi elini kolunu sallayarak serbest dolaşacaksın.

Köseoğlu: Anladım efendim... (der paşanın elini öpmeye kalkar, paşa omzuna dokunarak onu durdurur)

Çakırcalı bu esnada halka yardım etmekte, halk teşekkür etmek için elini öpmektedir. Ekberoğlu da kızı Iraz'ı eşkıyaların elinden kurtaran Çakırcalı'ya teşekkür eder (Uçak, 1987):

Iraz: Anacım. Beni bu efeler kurtardı ana.

Ekberoğlu: Bağışla efem, bu eller öpülür...

Filmlerde Çakırcalı'nın gücüne ve saygınlığına özellikle vurgu yapılmakta, efelere yüklenen doğüstü özelliklerden arındırılarak insani yönleriyle izleyiciye yansıtıldığı görülmektedir.

Çakırcalı Mehmet Efe, tarihin en tanınmış efelerinden birisi olması açısından efeliğin tanımlanmasında ve anlaşılmasında en uygun örneklerden birisidir. Ele alınan efe filmlerinde de Çakırcalı'ya yönelik her hangi bir olumsuzluğun işlenmediği, şimdiye kadar var olan olumlu imajın devam ettirildiği görülmektedir.

4.6.3. Çakırcalı Filmlerinde Devletin Temsili

Çakırcalı'nın hayatının anlatıldığı kaynaklarda Hasan Çavuş, Bayındırlı Mehmet ve Rüstem Mülazım hem görevleri hem de karakterleri açısından devleti temsil eden önemli karakterler olarak yer almaktadır. Çakırcalı ile Hasan Çavuş arasında geçen olaylar, yöneticilerin halka zulmünü özetlerken, efelerin köylüye yaklaşımlarını ve yiğitliklerini vurgulamaktadır. Çakırcalı Mehmet Efe'nin halk tarafından sevilmesi ile yöneticilerin zulmü arasında bağlantı kurulmaktadır.

Dokuz Dağın Efesi ve *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* filmlerinde Bayındırlı Mehmet devletin iyi yüzünü temsil etmekte, Mülazım Rüstem karakterin yer verilmemektedir. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* filminde, efelerin genellikle yönetime karşı dağa çıktıkları, yönetimden şiddet gören halkın da aynı sebeple efeleri kolladığını şu sahne

özetlemektedir: Bayındırlı köylüyü Çakırcalı'nın yerini öğrenmek için sorgulamaktadır fakat köylü tek kelime etmez (Erksan, 1958):

Bayındırlı: Güpegündüz köyünüze çakıcı gelir. Saatlerce kalır sonra da gittiği yeri bilmezsiniz.

Zaptiye: Sen tasalanma Mülazım efendi. Bize bırak işi. Bülbül gibi konuştururuz.

Bayındırlı: Dayak istemiyorum. Siz yapıyorsunuz bunları böyle. Söylerler mi Çakıcı'nın yerini söylemezler tabii. Çakıcı'nın iyiliğinden geçilmezken siz tutup dayak atmaya kalkıyorsunuz. Ektiklerinizi biçin bakalım.

Bu sahnede Bayındırlı halkın neden Çakırcalı'yı tuttuğunu anlamakta ve onlara hak vermektedir. Çakırcalı'nın geldiği noktadan dolayı halka zulmedenleri suçlamaktadır.

Çakırcalı Mehmet Efe karakteri her üç filmde de dönemin jönleri tarafından karizmatik özelliklerle canlandırılmakta, Hasan Çavuş ise zalim ve hırslı bir karakter olarak yansıtılmaktadır. Özellikle *Çakırcalı Mehmet Efe* filminde Hasan Çavuş'un halka işkence edişinin yanı sıra, fiziksel olarak da olumsuz yansıtıldığı görülmektedir. Hasan Çavuş'un Çakırcalı'yı bulmak için köylüyü sorguya çektiği sahnelerde (Resim 5.17) büyük bir et parçasını elinde tutarken köylüyü dövmesi kişiliğindeki olumsuzlukları simgelerken, Çakırcalı'nın Hasan Çavuş'u öldürmesini halkın gözünde de meşrulaştırmaktadır.



Fotoğraf 4.12. *Çakırcalı Mehmet Efe* (Atadeniz, 1969): Hasan Çavuş köylüyü sorgularken

Çakırcalı Mehmet Efe filminde yönetimin zulmünün devletle değil kişilerle bağlantılı olduğunun da altı çizilmektedir. Devletin halk taraftarı yüzünü ise filmde Mülazım Rüstem temsil etmektedir. Hasan Çavuş ile Mülazım Rüstem arasındaki farkı şu konuşma ortaya koymaktadır (Resim 4.18): Hasan Çavuş Çakırcalı'nın yerini öğrenmek için köyün zenginlerini ve ağalarını kahveye toplamış sorgulamakta, aynı zamanda da dövmelemektedir. Çakırcalı'dan haber getiren köylüyü gözlerini oymakla tehdit ederken içeri takip müfrezesinin başına yeni getirilen Mülazım Rüstem girer ve Hasan Çavuş'u durdurur (Atadeniz, 1969):

Rüstem: Bırak onu çavuş!

Hasan Çavuş: Konuşturmak istiyordum Mülazım Efendi.

Rüstem: İnsanlar ağızlarıyla konuşur Çavuş. Oyulan gözleriyle değil.

Hasan Çavuş: Ben eşkıya takipçisiyim vazifem bu.

Rüstem: Ben mülazım Rüstem. Çakırcalı'yı takip eden birliğin başına tayin edildim. Köylüyü rahat bırak. Bundan sonra vazifeni benim emrime göre yapacaksın.

Hasan Çavuş: Başüstüne Mülazım Efendi. Yalnız şunu söyleyeyim Çakırcalı'yı hiç tanımıyorsunuz. Onu yakalamak için her yol mubahtır.

Rüstem: Çakırcalı kahve köşelerinde zavallılara eziyet ederek aranmaz.

Hasan Çavuş: Senelerdir bu işi yaparım. Çok eşkıyanın mezarını ben kazmışımdır. Bu yolda 25 yara aldım.

Rüstem: Asker dediğinin vücudu yaralı olur. Fakat müdafaasız bir köylüye işkence etmez.

Bu sahnede aynı zamanda halka zulmedenlerin devletin kendisi değil görevliler olduğu benimsetilmeye çalışılmaktadır. Mülazım Rüstem'in askerin müdafaasız köylüye işkence etmediğine dair söylemi de bir genelleme yapmaktadır. *Çakırcalı Mehmet Efe* filminde Mülazım Rüstem'in olumlu kişiliği, Çakırcalı'nın yiğitliğini görmesiyle pekiştirilmektedir. Filmde Mülazım Rüstem, Çakırcalı'nın mertliğini, cesaretini ve iyiliğini görmüş ve devletin bundan faydalanabileceğini düşünmektedir. Binbaşı ile aralarında şu konuşma geçer (Atadeniz, 1969):

Binbaşı: Bu Çakırcalı köpeğinin başına onca altın koyduğumuz saraydan da yardım aldığımız halde gene de onu bir türlü ele geçiremiyoruz. Bu kellesi kopası mendebur eşkıya bütün zaptiye teşkilatının itibarını sıfıra indirdi. Çavuşumuzdan vali paşamıza kadar topran rezil olduk. Bu durumda Çakırcalı'yı yok etmek padişah efendimizin ittifakı şahanelerine mazhar olmak demektir. Zihnimizi Çakırcalı'nın imhası hususunda işletmemiz gerekiyor.

Rüstem: Haklısınız binbaşım ama. Fikri acizaneme kalırsa ben tam tersi bir zihniyettayim. Çakırcalı alelade bir eşkıya değil.

Binbaşı: Ya ne halt mülazım efendi?

Rüstem: Köyü sömüren ağalara karşı, kanlı eşkıyalara karşı ezenden gasp ettiğini ezilene dağıtıyor. Köylü de bu surette canını verecek karda çok seviyor onu.

Binbaşı: Hükümetten yana mısın mülazım efendi yoksa Çakırcalı'dan yana mı?

Rüstem: Ben mantıktan yanayım binbaşım. Çakırcalı mert bir efe. Güçlü cesur yürekli bir insan. Kendinden daha kalabalık zaptiyeye karşı koyabilecek kadar yaman bir yiğit. Bana kalırsa

Binbaşı: Evet sana kalırsa

Rüstem: Affınıza sığınarak tam tersi bir zihniyette olduğumu belirtiyim binbaşım.

Binbaşı: Ne gibi

Rüstem: Çakırcalı'yı imha yerine onunla anlaşp kendi saflarımıza dahil etmek. Böylece hakiki eşkıyalara karşı onlara dehşet salacak büyük bir kuvvet kazanmış oluruz.

Çakırcalı Mehmet Efe filmindeki Mülazım Rüstem karakterinin yerini *Dokuz Dağın Efesfnde* Bayındırlı Mehmet almaktadır. Mülazım Rüstem Çakırcalı'nın dostu, onun yiğitliğini kabul etmiş bir kişi olarak yansıtılırken *Dokuz Dağın Efesfnde* Bayındırlı Mehmet görevini yapan bir zaptiye olarak yöneticiler ve Çakırcalı arasında bir denge sağlamaktadır. Mülazım Rüstem ve Bayındırlı Mehmet karakterleri halkın yanında olmalarıyla Çakırcalı'nın düşmanı değil halkın tarafında olması sebebiyle yandaşı olarak aktarılmaktadır. Bu iki karakter ile devlete yönelik tepki önlenmekte, bu tepki Hasan Çavuş'a yönlendirilmektedir.

4.6.4. Filmlerde Yansıtılan Efe İmgesi

Türk sinema tarihi boyunca çevrilen efe filmlerinde efeliğin olumlu özellikleri vurgulanmaktadır. Yazılı kaynaklarda ve devlet arşivlerinde yer alan olumsuzluklar da göz önünde bulundurularak, bunlar geri plana itilmekte, başkahramanın yiğitliği ve kahramanlığı öne çıkarılmaktadır. Fakat efelerin kahramanlığına yönelik bir genelleme değil, yalnızca başkahramana yönelik bir aktarım yapılmaktadır. Burada izleyiciye efelerin kahramanlıkları benimsetilmeye çalışılmaktadır.

1987 yılında çevrilen *Dokuz Dağın Efesi* filminde Çakırcalı ile Köseoğlu karakterlerine bakıldığında olumlu özelliklerin başkahraman ile özdeşleştirildiği görülmektedir. Filmde hükümetin Çakırcalı'yı alt etmek amacıyla üstüne gidecek bir çete arayışları Köseoğlu'nun hükümet konağına çağrılmasıyla son bulmaktadır. Söz konusu sahnede Köselioğlu, Çakırcalı'nın üzerine gitmesi halinde affedileceği taahhüdüyle teklifi kabul etmekte ve duyduğu minnetle eğilerek hükümet yetkilisinin elini öpmektedir. Bu sahneden sonra Çakırcalı Mehmet Efe'nin bir Yörük Çadırını basarak kızını kaçırıp çeteyi alt ettiği görülmektedir. İhtiyacı olan Yörük'e yardım eden "halk dostu" Çakırcalı'nın bu iyiliğine karşılık Yörük Ağası Ekberoğlu Çakırcalı'nın elini öpmeye kalkmakta, Çakırcalı ise buna müsaade etmemektedir. Bu sahnelerde "el öpme" eylemi üzerinden iki efenin karşılaştırması yapılmaktadır. Aynı sahnede tüm efelere yönelik olumlu bir aktarım da görülmektedir: İraz kendisini kurtarıırken vurulan Çakırcalı'nın yarasıyla ilgilenmektedir (Uçak, 1987):

İraz: Ölebilirdiniz.

Çakırcalı: Benim yerimde kim olsa bunu yapardı.

İraz: Efelere de bu yaraşır zaten.

Çakırcalı: Sağol.

Yörük kızının "Efelere bu yaraşır" sözü efelerin ihtiyacı olana yardım ettikleri genellemesini yapmaktadır. Bu sahnede İraz, Çakırcalı'nın gerçek efe olduğunu

kendisini kaçırانların ise "çalıkakıcı" olduğunu vurgulamakta, izleyiciye Çakırcalı'nın gerçek efeyi yansıttığı aktarılmaktadır.

Halkın efeye olan saygısı, sevgisi ve ihtiyacı da filmlerde aktarılmaktadır. *Çakırcalı Mehmet Efe* filminde Hasan Çavuş'un Çakırcalı'nın evini öğrenmek için köy bastığı, köylüyü meydana topladığı sahne de buna örnektir. Köylü Hasan Çavuş'un tehditlerine rağmen Çakırcalı'nın evini göstermemektedir. En sonunda küçük bir kız çocuğu korkarak evi gösterir (Atadeniz, 1969):

Hasan Çavuş: Söyle Çakırcalı nerede?

Çocuklu Kadın: Bilmiyorum.

Hasan Çavuş: Söyle anasının evi nerede?

Çocuklu Kadın: Bilmiyorum. İkimizi de öldürsen bilmiyorum.

Hasan Çavuş kadının kendisine evi söylemeyeceğini anlayınca çocuğa dönerek onu korkutur, çocuk ağlayarak evi gösterir (Atadeniz, 1969):

Hasan Çavuş: Benden günah gitti. Söyle bakayım evi nerede? Anneni öldüreceğim yoksa.

Çocuk: Öldürme. Evi şurada işte şurası

Bu sahnede, Çakırcalı'nın evini gösteren kişinin küçük bir çocuk olması, olup bitenin bilincini taşıyan yetişkin halkın Çakırcalı'yı ölümüne koruduğunu vurgulamaktadır.

Dokuz Dağın Efesi filminde de halkın efeyi koruduğu, onun kendilerini kolladığı aktarılmaktadır. Filmde Çakırcalı'yı yakalamakla görevlendirilen Bayındırlı, Yörüklerle Çakırcalı'yı sormakta, Yörük görmediğini söylemektedir. Bayındırlı'nın uzaklaşmasından sonra Yörük "Bunca iyiliğini gördüğüm efeyi ihbar eder miyim?" şeklinde konuşmakta, Yörük'ün efeye olan sevgisinden ve saygısından dolayı ihbar etmediği vurgulanmaktadır. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (1958) filmiyle farkı ise

bu sahnede görülmektedir. 1958 yılında çevrilen ikinci filmde aynı sahne yer almaktadır. Fakat *Dokuz Dağın Efesi'nden* farklı olarak bu sahnede Ekberoğlu'nun Çakıcı'yı koruduğuna dair bir söylem yer almamaktadır. Ekberoğlu İraz'ı eşkıyaların kaçırmaması ve Çakıcı'nın onu kurtarıp getirmesinden sonra kasabaya dönmeye karar verir (Erksan, 1958).

Ekberoğlu: Hazırlan kasabaya göçüyoruz. Bu dağlarda durmaya gelmez. Tekin değil gari. Eşkîya eşkîya üstüne basıyor.

Yola koyulan Yörükler Çakırcalı'nın peşinde olan Bayındırlı ve müfrezesiyle karşılaşır. Bayındırlı ile Yörük arasında şu konuşma geçer:

Ekberoğlu: Selamünaleyküm kumandan bey.

Bayındırlı: Aleykümselam. Uğurlar olsun. Ekberoğlu dedikleri sen misin?

Ekberoğlu: Benim ya! Bir şey mi vardı?

Bayındırlı: Evet. Çakıcı eşkıyasının takibindeyiz. Dün gece sende misafir kalmış. Eşkîya kısmına yataklık etmenin suç olduğunu bilmiyor musun Ekberoğlu?

Ekberoğlu: Biliyorum. Biliyorum da, sen sen ol da yalnız başınayken dağda eşkıyaya yardım etme. O biraz sıkar kumandan bey. Tüfeği dayadılar mı gırtlığına o saat dediklerini yaptırırlar.

Bayındırlı: Ya! Demek öyle Ekberoğlu. Ne tarafa gittiler?

Ekberoğlu: Bilir miyim ki? Allahın dağı gezer durur.

Bayındırlı: Pekala Ekberoğlu. Hadi sana uğurlar olsun.

Burada Ekberoğlu'nun Çakırcalı'yı da bir eşkıya olarak tanımladığı da dikkati çekmektedir. Fakat her üç filmde de Çakırcalı üzerinden efe ve eşkıya arasındaki fark

aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu aktarım filmlerin tamamında Çakırcalı'nın çeteye katılan zeybeklere kuralları saymasıyla gerçekleşmektedir. *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* filminde Çakırcalı bu kuralları şu şekilde dile getirmektedir (Erksan, 1958):

Çakırcalı: Bakın zeybekler. Ben de kızanlarımdan üç şey dilerim. Başta askere kuşun atmak yok. Hükümet malına da dokunulmayacak. Zira saç bitmedik yetim hakkına el sürmüş oluruz. Başkasının namusuna el sürüp namımıza kara çalanın vay haline. Gerisi sizin bileceğiniz.

Aynı sahnede dikkati çeken bir diğer husus da çeteye katılacakların nitelikleriyle ilgilidir. Çetede zeybeklerin de Çakırcalı kadar yiğit oldukları ve halk tarafından tanındıkları aktarılmaktadır. Filmde Baş Zeybek Hacı Çakırcalı'ya çeteye almak üzere gelen zeybek adaylarını şu şekilde tanıtmaktadır (Erksan, 1958):

Hacı: Buna Konyalı Arap Mercan derler efe. Cellatlıkta eşi melendi yoktur. Bu da Deveci Mehmet, bu Çolak Nebi, bu Harmandalıoğlu Ahmet, bu Kör Yusuf, bu Sarı Ali, bu Alaşehirli Musa. Bu da Kara Ali; yedi dağda namı gezer, gölgesinde yılan bile uyumaz. Hepsi de namlı zeybeklerdir. Buralarda zeybekliğin şanına şan kattılar. Adları nice türkülerde çağrılır. Her biri bir tabura bedeldir. Yaktıkları konakların, döktükleri kanın, attıkları kurşunun haddi hesabı yoktur. Şimdi de sana kızanlık etmek dilerler efe. Buyruğun can üstüne...

Burada zeybeklerin suç işlemeleri ya da intikam beslemeleri şartı vurgulanmaktadır. Ayrıca Arap Mercan'ın daha kendi çetesinin başı olduğu, buna rağmen Çakırcalı'nın namını duyup onun altında çalışmaya razı olduğu yansıtılmaktadır. Bu da yine Çakırcalı'nın diğer efelerden farkını vurgulamaktadır (Erksan, 1958).

Çakırcalı Mehmet Efe'yi konu alan filmlere bakıldığında, Çakıcı çetesi dışındaki tüm çetelerin ve efelerin olumsuz özellikler taşıdığı görülmektedir. Bu da filmlerde Çakırcalı'ya yönelik bir olumlu imge oluşmasını sağlamakta, Çakırcalı'nın özellikleri tüm efelere genellenmemekte, hatta sadece Çakırcalı'ya atfedilmektedir.

Çakırcalı dışındaki çetelerin tamamının olumsuz özelliklerle yansıtılması, efeleri değil Çakırcalı'yı "halk dostu" tanımlamasına dahil etmektedir. Bu noktada kimi zaman adına türküler yakılan Kamalı Zeybek de "çalıkakıcı" olarak yansıtılmaktadır. *Dokuz Dağın Efesi* filminde Kamalı, Çakırcalı'nın adını kullanarak olay çıkarmaktadır. Çakırcalı'nın köyünü basarak köylüleri ve annesini öldüren, köyü yağmalayan Kamalı ve köylü çocuğu rehin alan Zeybek İsmail, Çakırcalı'nın iyiliğini pekiştirmektedir. Filmde annesini öldüren Kamalı'dan intikam almak için tekrar dağa çıkan Çakırcalı, Kamalı'yı "kadınlara ve çocuklara kurşun sıktığı için" oynattıktan sonra, efeye köçekliği yakıştırmayarak öldürmektedir. Bu sahnede de Efelik törelerine vurgu yapılmaktadır (Uçak, 1987):

Çakırcalı: Ulan anamdan bacımdan ne istedin. Bana edemediğini onlara ettin değil mi? Kara dinli köpek. Bir de başıma avrat donu giydirip beni Ödemiş hamamında oynatacaktın ha? Söyle bakalım şimdi. Korkma seni vurmuyacağım. Alnına öyle bir kara leke çalacağım ki ölünceye dek çıkmasın. Çakırcalı Kamalı'yı Birgi bahçelerinde avrat gibi oynattı desinler.

Kamalı'nın Çakırcalı'dan korkarak oynamaya başlaması üzerine Çakırcalı Kamalı'yı öldürür.

Çakırcalı: Kusura bakma Kamalı bir efenin bu hale düşmesine gönlüm razı gelmedi.

Filmlerde diğer efelerin Çakırcalı'nın adını kullanarak halka zulmetmeleri, Çakırcalı'ya ilişkin var olan olumsuz kayıtların ve hikayelerin sebebinin bunlar olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Burada Çakırcalı'ya yönelik yerleşmiş olan imgenin bozulmamasının, Osmanlı kaynaklarında yer alan Çakırcalı'ya yönelik olumsuzlukların başkalarıyla özdeşleştirilmesinin amaçlandığı görülmektedir.

Her üç filmde de efelerin dindarlığının da vurgulandığı görülmektedir. Çakırcalı Ahmet Efe'nin namaz kılarken vurulması, oruç açmak istemesi ve Çakırcalı'nın da namaz kılması ile efelerin dindar kişiler olduğu izleyiciye aktarılmaktadır. Filmlerde bu

sahnelerin var olması, günümüzde halen devam eden "Efe Yemini" tartışmaları ile açıklanabilmektedir. Bu tartışmalara sebep olan ise yeminde yer alan şu kısımdır:

"Efe: Şeytana bel bağlanır mı?

Kızan: Yardımcımızdır bağlanır?"

Yeminin bu bölümü, efelerin şeytana taptıklarına dair bir düşünceye sebep olmuştur. Bu düşüncenin Çakırcalı da dahil tüm efelerin olumlu özelliklerine ve törelerine ters düşmesi günümüzde de bazı tepkilere yol açmaktadır. Filmlerde namaz kılan, oruç tutan ve mezar başında dua eden efeler bu düşüncüyü yalanlayacak şekilde yer almaktadır. Çakırcalı Ahmet ramazanda oruç açmadan önce namaz kılarken sırtından vurulmakta, Çakırcalı Efe namaz kılmak için camiye giderken pusuya düşürülmekte, ölen zeybeklerin mezarı başında dua edilmektedir. *Dokuz Dağın Efesi* filminde Çakırcalı'nın Allah inancı şu sahnede vurgulanmaktadır (Uçak, 1987):

Köylü: Derdimiz büyüktür efem. Bizim değirmeni döndüren suyu Kasım Ağa canı istediği zaman verir.

Çakırcalı: Pınar Allah'ındır o kim ki? ... Suyla toprak Allah'ındır.

Filmlerin tamamında yerleşmiş olan olumlu efe imajı Çakırcalı Efe üzerinden sürdürülmektedir. Olumsuz özellikler ise geri planda yer almakta, Çakırcalı'nın kahramanlığı ve yiğitliği ile bastırılmaktadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Zengin Türk kültürünün bir parçası olan ve Ege kültürünü tanımlayan efelik, 18. yüzyılda en yoğun dönemini yaşamıştır. Ortaya çıkış nedenlerinin kaybolması ile bir yaşam tarzı olma özelliğini yitirmiş, oyunları, müzikleri ve giyimleri ile sanatsal açıdan varlığını sürdürmüştür.

Osmanlı döneminde farklı bölgelere yayılmış olsalar da, efeler günümüzde daha çok Ege bölgesiyle özdeşleştirilmektedir. Bölgedeki kutlamalar, şenlikler ve törenlerde efe kıyafetleri ve efe türküleriyle zeybek oyununun sahnelendiği görülmektedir. Efeliğin giyim, müzik ve dans gibi sanatsal unsurları bu alt kültürün sürdürülmesinde avantaj sağlamaktadır. Burada en büyük rol kitle iletişim araçlarına aittir.

Bir toplumun sürekliliğinde en önemli araçlardan birisi olan kitle iletişim araçları, toplumların kültürlerinin gelecek nesillere aktarımıyla bu görevi yerine getirmektedir. Sinema, kültürün aktarımında, müzik, tiyatro, resim gibi farklı sanat dallarının aracılığıyla, tüm kültürel öğeleri birlikte sunabilmesiyle diğer sanatlardan ayrılmaktadır.

Sinema her ne kadar kurgusal bir ürün olsa da içerisinde gerçeklik barındırmaktadır. Tarih boyunca ünlü ressamın, müzisyenlerin, sinemacıların ürettikleri eserler, yaşadıkları dönem çerçevesinde değerlendirilmiş, bu eserlerde o döneme ait gerçekler ve gizli anlamlar aranmıştır. Popüler kültürün ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının etkin olduğu günümüzde, özellikle sinemanın gerçekliğin yansıtılmasındaki önemi daha da artmaktadır.

Sinema, var olan kültürleri aktarmanın ve tanıtmmanın yanı sıra, kendi kültürünü de oluşturabilmektedir. Kimi zaman, filmde yer alan karakterler, filmin çekildiği mekan, film müzikleri ve kostümlerden oluşan kültür, izleyici tarafından içselleştirilebilmekte ve bu kültür gerçek hayata yansıtılmaktadır. Yapay olarak oluşturulan bu kültür zamanla bir üst gerçeklik yaratabilmekte ve gerçek olanı değiştirebilmektedir. Bu farklılaşma aynı zamanda kültürel öğelerde de görülebilmektedir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatının aktarıldığı filmler ve romanlar ile Osmanlı arşivlerinde kayıtlı olan verilerin farklı özellikleri ön plana çıkarması da buna örnek olarak verilebilir.

Sinema, yaşıyan kültürlerin aktarılmasına yoğunlaşırken, yok olmak üzere olan ya da bazı öğelerini yitiren kültürler söz konusu olduğunda, canlandırma ve sürdürmeye yoğunlaşmaktadır. Filmlerin arşivlenmesi de aktarma ve yaşatma görevini güçlendirmektedir. Örneğin efeliğin konu edildiği filmler çekildikleri zaman o günkü kültürün aktarıcısı iken, bugün için geçmişe dair birer belge olarak bu kültürün sürdürülmesini sağlamaktadır.

Türk sinema tarihinde efelik sıklıkla ele alınan konular arasında yer almıştır. Özellikle Demokrat Partinin iktidarda bulunduğu dönemin içerisinde yer alan 1950-1959 ve 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra 1961-1969 yılları arasında çok sayıda efe filmi çekilmiştir. Bu dönemde çevrilen filmlerde Çakırcalı Mehmet ve Kamalı Zeybek gibi tanınmış efeler konu edinilse de daha çok hayali kahramanlar yaratıldığı dikkati çekmektedir. 1950-1959 yılları arasındaki artışta Aydın Menderes'in Aydınli olmasının ve efelik kültürünün bu yöre ile özdeşleşmesinin, 1960-1969 yılları arasında ise darbe döneminde toplumun içinde bulunduğu durumun da bu artışta etkisi olduğu söylenebilir.

1987 yılında çevrilen *Efeler Diyarı* ve *Dokuz Dağın Efesi* filmlerinin ardından günümüze kadar efe konulu film çevrilmediği dikkati çekmektedir. Toplumun aynası olarak da tanımlanan sinemanın, toplumsal olaylardan etkilenmesi, popülerlik ve moda ile doğrudan bağlantılı olması efe filmlerindeki bu artış ve azalışları ve hatta bitişleri de etkilemektedir. Efe filmlerinin konu bakımından milliyetçilikle de özdeşleştirilen bir kültürü ve gerçekten yaşamış olan karakterleri ele alması 1948'den günümüze kadar çevrilen efe filmlerinin aynı çizgide devam etmesine sebep olmuştur. Çevrilen 50 filmde karakterler farklılaşırken, konu kahramanlık ve yiğitlik çerçevesinin dışına çıkmamıştır.

Efe filmleri, kültür bağlamında düşünüldüğünde Western filmleriyle benzerlik göstermektedir. Western filmlerindeki kahramanlık ve bölgesellik efe filmlerinde de görülmekte, konu edinilen kanunsuzluk, asilik, yiğitlik ve halk dostluğu gibi noktalara her iki film türünde de rastlanmaktadır. Karakter ya da kahraman bağlamında düşünüldüğünde ise Çakırcalı Mehmet Efe filmlerinin Robin Hood filmleri ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Her iki filmdeki karakterlerin de Hobsbawm'un sosyal eşkıya tanımlaması ile örtüştüğü, zenginden alıp fakire verme ve düzene karşı durma özelliklerini içlerinde barındırdığı görülmektedir. Kovboy giyiminin farklı ülkelerde ve

farklı zamanlarda tanınması ve uygulanmasında, Robin Hood'un günümüzde yeni nesil tarafından tanınmasında, çevrilen filmlerin etkili olduğu görülmektedir. Çalışmada bunun Efe filmleri için geçerli olup olmadığı da sorgulanmaktadır.

Efeliğin filmlerdeki yansımasının ele alındığı bu çalışmada yansıtma kuramı ve gerçekçi kuram çerçevesinde *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor*, *Çakırcalı Mehmet Efe*, *Dokuz Dağın Efesi*, *Atçalı Kel Mehmet*, *Dağlar Bizimdir Yörük Ali Efe*, *Dağlar Bulutlu Efem ve Efeler Diyarı* filmleri ele alınmış, *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor*, *Çakırcalı Mehmet Efe*, *Dokuz Dağın Efesi* filmleri incelenmiştir. Temel alınan filmlerin üçü de tanınmış efelerden Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatını konu edinmektedir. Araştırmada bu üç filme odaklanılmasının sebebi Max Weber'in ideal tip ve karizmatik otorite kavramları ile açıklanmaktadır. Çakırcalı Efe, araştırmada efeliğin ideal tipi olarak ele alınmış ve karizmatik otorite olarak tanımlanmıştır. İdeal tip olarak ele alınmasında en önemli sebeplerden birisi giyim, çete yapısı, töre ve yaşam tarzı bakımından efelikle örtüşen özellikler sergilemesidir. Karizmatik otorite olarak tanımlanmasında ise en önemli sebepler halkın Çakırcalı'ya olan korkusu, kendi benimsediği kuralların efeliğin genel kuralları olarak zamanla kabul edilmesi ve yerleşmesi, en popüler efelerden birisi olması ve efsunlu olduğu inancının günümüzde dahi sürmesidir. Filmlerde de Çakırcalı'ya yönelik saygı, korku, çetenin giyimi, vurgulanan kurallar ve ölümünün gizlenmesi isteği Çakırcalı'nın karizmatik otorite özelliğini vurgulamaktadır. Çakırcalı Efe'nin en fazla bilgi sahibi olunan efelerden olması, filmlerde yansıtılanların hem kendi hayatıyla, hem de genel efe tanımlamasıyla karşılaştırılmasını kolaylaştırmıştır. Burada Çakırcalı Efe'nin mi genel efe tanımlamasına uyduğu, yoksa efeliğe ilişkin tanımlamaların mı Çakırcalı Efe'yle bağlantılı oluşturulduğu sorusu ortaya çıkmaktadır. Efeliğin kökeninin tam olarak bilinmemesi ve efeliğe ilişkin kaynakların eksikliği bunun cevaplanmasını zorlaştırmaktadır.

Araştırma sonucunda ele alınan filmlerin Çakırcalı'nın kahramanlığını ve cesaretini ön plana çıkardığı görülmüştür. Filmlerde, Çakırcalı'nın efelik adabına uygun yaşam tarzını benimsemesi vurgulanmakta, Çakırcalı'ya yönelik olumsuz bir sembole yer verilmemektedir. Çakırcalı haricindeki zeybek çetelerinin tamamı olumsuz özellikleriyle yansıtılırken Çakırcalı'nın istisna olduğu vurgulanmaktadır. Yazılı kaynaklarda yer alan Rum eşkıyalar, çalıkakıcılar ve halka zulmeden Hasan Çavuş

filmlerde Çakırcalı Mehmet Efe'nin düşmanı olarak aktarılmakta, Bayındırlı Mehmet ile Mülazım Rüstem ise Çakırcalı'yla halkın yanında olma açısından benzer özelliklerle aktarılmaktadır. Filmlerde Çakırcalı'ya yönelik olumlu bir anlatım olması doğrultusunda Kamalı Zeybek ve Köseoğlu gibi efeler efeliğe yakışmayan olumsuz özellikler ile ele alınmaktadır. Bu da filmlerde genel olarak efeliğe değil, Çakırcalı Mehmet Efe'ye yönelik olumlu bir algı oluşturulmaya çalışıldığını ortaya koymaktadır.

Çakırcalı Efe filmlerinin Çakırcalı hakkında yazılan eserlerle bazı açılardan paralel gittiği, bazı açılardan ise farklılaştığı görülmektedir. Roman, türkü gibi kaynaklarla yiğitlik ve kahramanlıkları açısından benzerlik gösterirken, Osmanlı arşivleri ve bazı türkülerle de farklılaşmaktadır. Filmlerde Çakırcalı'nın yiğit, halk dostu, güçsüzün yanında olduğu imajını zedeleyecek herhangi bir aktarımdan kaçınıldığı görülmektedir. Bunun altında yatan sebebin ise, halkın hafızasında ve çoğu yazılı kaynakta halk kahramanı ve milli kahraman olarak aktarılan efe ve zeybeklere yönelik bu algının sürdürülme çabası olduğu söylenebilir. Bu da Baudrillard'ın üst gerçeklik kavramının bu çalışma açısından önemini vurgulamaktadır. Çakırcalı Mehmet Efe'nin anlatıldığı filmlerde yalnızca olumlu özelliklerin yansıtılması ve olumsuzlukların farklı karakterlere yüklenmesi Çakırcalı Mehmet Efe ve efeliğin bir üst gerçekliğini oluşturmaktadır. Ege bölgesinde efelerin yüceltildiği ve olumsuz özelliklere sahip olan zeybeklerin çalılıkçı olarak adlandırıldığı göz önünde bulundurulduğunda, günümüzde bu üst gerçekliğin devam ettiği kabul edilebilir. Filmlerde oluşturulan bu üst gerçekliğin Çakırcalı'nın kuralları, yaşam tarzı ve giyimi ile birlikte efeliğin ideal tipini oluşturduğu ve Çakırcalı'ya yüklenen karizmatik otorite özelliğinin diğer efelere de yüklenerek, "karizmatik otoritenin rutinleşmesi" sonucunu doğurduğu görülmektedir. Bugün yazılı kaynaklara baktığımızda Çakırcalı Mehmet Efe'nin benimsediği kuralların efelik kültürüne genellendiği dikkati çekmektedir. Bu doğrultuda filmlerde, Baudrillard'ın üst gerçeklik kavramı ile Weber'in karizmatik otoritenin rutinleşmesi kavramı birleşmekte, Çakırcalı'ya yüklenen özellikler aynı statüye sahip olan efelere de genellenerek efeliğe yönelik bir üst gerçeklik oluşturmaktadır.

Bu etkinliği ile filmler kültürlerin yaşatılmasında ve aktarılmasında önem kazanmaktadır. Efelik ile ilgili sınırlı kaynak bulunması da filmleri efelik kültürünün ele alındığı önemli kaynaklardan birisi haline getirmektedir. Filmler, belgesel film niteliği

taşımasa da, efeliğin ana hatlarına bağlı kalması, yazılı kaynaklarla ve halkın hafızasıyla benzerlikler göstermesi sebebiyle bu kültüre yönelik kaynak niteliği kazanmaktadır.

Sinemanın popülerliği ve filmlerde efe karakterini canlandıran oyuncuların dönemin önemli "jön"lerinden olmaları, efelik kültürünün aktarımını ve tanıtılmasını daha etkili hale getirmektedir. Filmlerde efelik alt kültürü birebir aktarılmamakta, efeliğe dair kimi öğeler göz ardı edilmekte ve yalnızca kahramanlık ve yiğitlik özellikleri çerçevesinde efe imajı oluşturulmaktadır. Efeliğin temel sembolleri olan giyim, yiğitlik, kahramanlık, halk dostluğu, dağlarda sürdürülen yaşam ve aile özlemi öne çıkarılmakta, anlatılan hikâyeler ile efeliğin olumlu özellikleri üzerinde durulmaktadır.

Dağa çıkıp eşkıyalığa başlayan efelerin halk kahramanlığına layık görülmesi, halk ile ilişkileri sonucunda oluşmaktadır. Filmlerde de aşk ve kahramanlık odağında sürdürülen hikâyenin ön planında ve geri planında efelere bu sıfatı getiren eylemleri izleyiciye doğrudan ya da dolaylı olarak aktarılmakta, böylece efelerin halk kahramanı imajı devam ettirilmektedir. Bu doğrultuda filmlerde dikkat çeken bir nokta da yine Çakırcalı Mehmet Efe karakteri ile diğer efe karakterleri arasında görülmektedir. Filmlerde olumlu özelliklerle aktarılan tek efe Çakırcalı Mehmet'tir. Kamalı Zeybek, Köseoğlu, İnce Memed, Zeybek İsmail gibi diğer efe ve zeybek karakterleri eşkıyalıkla bağdaşan özellikler taşımaktadır. Burada olumlu özelliklerin yalnızca tek bir karaktere yüklenmesi, kahramanlığın ve yiğitliğin efelikle değil bu karakterle özdeşleştirilmesi sonucunu doğurabilmektedir. Fakat filmlerde halkın dile getirdiği "efelere de bu yaraşır", "eski efeler böyle miydi?" gibi sözler olumlu özellikleri gerçek efelere genellemekte, filmlerde yer alan diğer efe ve zeybeklerin çalıkakıcı oldukları vurgulanmaktadır. Bu da efe ve çalıkakıcı arasındaki farkı göstermektedir.

Filmlerde efelik adabına uygun olmayan yaşamı ve kuralları benimsemiş efeler arka planda aktarılmakta, olumlu aktarımlar başkahraman üzerinden yapılmaktadır. Konunun bu karakterin etrafında gelişmesi, bu karakterin izleyici zihninde yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Filmlerdeki genel hikâyeye ve karakterlere bakıldığında efelerin genellikle olumsuz özelliklere sahip oldukları, Çakırcalı'nın ise bir istisna olduğu izlenimi edinilmektedir. Fakat yazılı kaynaklarda ve Osmanlı arşivlerinde yer alan belgelerde Çakırcalı'nın halka yardımlarının yanı sıra gaddarlığının da özellikle altı

çizilmektedir. Bu da sinema filmlerinde gaddarlığı ile tanınan Çakırcalı'nın yalnızca halk dostu olarak aktarılacak bir üst gerçeklik yaratıldığını göstermektedir. Çakırcalı'ya yönelik olarak oluşturulan bu üst gerçeklik, filmlerdeki yan karakterlerin "gerçek efe"lere yönelik olumlu anlatımları ile bir araya getirilerek efeliğe ve zeybekliğe genellenmektedir. Filmler ile yaratılan üst gerçeklik, efeliğin olumsuz niteliklerini ortadan kaldırmaktadır. Bu da günümüzde yaygın olan halk kahramanlığı, yiğitlik gibi algıları devam ettirmektedir.

Araştırma çerçevesinde ele alınan filmlerde yansıtılan efeliğe bakıldığında efelerin "haksızlığa karşı çıkarak zulüm gören halkı korumak amacıyla dağlarda yaşamayı göze alan, zenginden alıp fakire veren, halkın huzuru için kendi hayatını riske atmaktan çekinmeyen ve yardımları ile halkın gözünde kahramanlığa ulaşan yiğit, korkusuz kişiler" oldukları görülmektedir. Filmlerde, çalıkakıcı olarak da tanımlanan, yiğit efelerin namını kullanarak, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden eşkıyaların varlığı da ele alınmakta, fakat gerçek efeliğin yiğitlikle ve halk dostluğuyla eş olduğu vurgulanmaktadır.

Günümüzde Ege bölgesinde giyim kuşam, dans ve müziği ile var olan efelik imgesinin oluşumunda ve bu imgenin efelikle özdeşleştirilmesinde sinema filmlerinde oluşturulan üst gerçeklik de etkili olmaktadır. Filmlerde olumlu ya da olumsuz özellikleriyle aktarılan efelerin ortak noktaları giyim kuşamları ve yaşam tarzlarıdır. Günümüzde bu yaşam tarzının gerçekleştirilememesi giyim kuşamı ön plana itmektedir. Bu giyim odaklı efe üst gerçekliği bugün efe imgesinin birincil tanımlayıcı öğesidir.

Türk sinemasında efelik alt kültürünün aktarımını konu alan bu çalışmada, filmlerde efeliğe ilişkin ele alınan özellikler ve oluşan imge üzerinde durulmuştur. Osmanlı arşivlerinde yer alan olumsuz aktarımlara rağmen kulaktan kulağa ya da bazı yazılı kaynaklar aracılığıyla oluşan olumlu imgenin filmlerde temel alınması ile günümüzde de var olan genel olumlu görüş desteklenmiştir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin konu edinildiği filmlerde Çakırcalı karizmatik otoriter özelliklerle yansıtılmıştır.

Günümüzde efelik kültürünün genel özelliklerine baktığımızda, çalıkakıcı olarak da adlandırılan olumsuz niteliklere sahip efelerin de var olmasına rağmen, efelik yiğitlik,

halk dostluğu ve kahramanlık gibi olumlu özelliklerle tanımlanmaktadır. Bunda filmlerde ve diğer kaynaklarda Çakırcalı Mehmet Efe, Atçalı Kel Mehmet gibi tanınmış efelerin ve hayali efelerin olumlu aktarılması etkili olmaktadır. Bu kahramanlara yüklenen karizmatik otoriter özelliklerin efelik kültürüne genellenmesi Weber'in karizmatik otoritenin rutinleşmesi kavramına bir örnek oluşturmaktadır. Bu rutinleşme sonucunda günümüzde efeliğe yönelik bir üst gerçeklik oluştuğu görülmektedir. Araştırma çerçevesinde incelenen filmlerde olumsuzlukların göz ardı edilmesi, Çakırcalı'nın yalnızca olumlu nitelikleriyle ele alınması sonucunda Çakırcalı'nın özellikleri rutinleşmiş ve bir üst gerçeklik oluşturmuştur. Oluşan bu üst gerçekliğin, izleyicinin algısına ve bilgisine etkisi bu çalışmada ele alınmamıştır. Araştırmada elde edilen verilerin, filmlerin izletildiği belirli bir örneklem üzerinde gerçekleştirilecek olan görüşme ve anket uygulaması ile geliştirilebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Altınır, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altuntaş, Y. Şahin, Y. Kahveci, M (1993). *Manisa İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Andrew, D. (2007). *Sinema Kuramları*. Çev. İbrahim Şener. (1. basım) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Aristoteles (2011). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. Ankara: Remzi Kitabevi .
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme* Çev. Zeynep Özen. İstanbul: Barkot
- Atadeniz, Y. (Yönetmen). (1969). *Çakırcalı Mehmet Efe* (Film). Arzu Film.
- Avcı, A. H. (2004). *Atçalı Kel Mehmet*. İstanbul: E Yayınları.
- (2001). *Zeybeklik ve Zeybekler: Bir Baskaldırı Geleneğinin Toplumsal ve Kültürel Boyutları*. Hükelhoven: Verlag Anadolu, 2001.
- Aydın, M. (2009). Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim: Sanat ve Sosyoloji İlişkisi Üzerine. Mukadder Çakır Aydın (Ed.), *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim* içinde (s.223-268). İstanbul: E Yayınları
- Ayverdi, İ. (2010). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Lugatı, İstanbul: Kubbealti Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2010). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev: Oğuz Adanır (5.basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Belge, M. (1989). *Marksist Estetik*. İstanbul: BFS.

- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Çev. J.A. Underwood. London: Penguin Books.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- Burhan S. (2009). *Gökçen Efe Destanı*. (2. baskı) İstanbul: Nesil Yayınları.
- (2007). *Yörük Ali Efe*. (10.baskı) İstanbul: Nesil Yayınları.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları* Çev. Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Cenikoğlu, T. Anadolu'da Zeybek Kültürü ve Akşehir Zeybek Oyunları Zeybek Kültürü Sempozyumu s.39-58.
- Coser, L.A. (1977). *Masters of Sociological Thought Ideas in Historical and Social Context*. USA: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Coşkun, A. (2009). *Kuvayı Milliye'nin Kuruluşu*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Çalışlar, A. (1983). *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Dellaloğlu, B.F. (2007). *Frankfurt Okulu 'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Demir, Ö. ve Acar, M. (2002). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, (3. baskı) Ankara: Vadi Yayınları.
- Diken, B. ve Laustsen, C.B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. Çev. Sona Ertekin. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dural, H. (2005) *Bize Derler Çakırca*. (2005). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Duruel, S. (2009) Sinema ve Toplumsal Etkileşim: Teknoloji, Sanat ve Seyir. Mukadder Çakır Aydın (Ed.), *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim* içinde (s.47-72). İstanbul: E Yayınları.
- Erksan, M. (Yönetmen). (1958). *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı Geliyor* (Film). Birsal Film.
- Erinç, S. M. (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Esen, Ş. (2000). *80 'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Yayınları.

- Evin, S. (Yönetmen). (1962). *Dağlar Bulutlu Efem* (Film). Aktunç Film.
- Fenerci Mehmed (1986). *Osmanlı Kıyafetleri Fenerci Mehmed Albümü*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayınları.
- Gee, J.P. (2001). *An Introduction to Discourse Analysis Theory and Method*. New York: Routledge.
- Genç, R. (1997). *Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türk Dünyası*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. Çev. H.Özel ve C.Güzel. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Hacıbekiroğlu, E. (1993). *Halk Oyunları Giysi Rehberi*. Ankara: Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Herman, E. S. ve Chomsky, N. (1998). *Medya Halka Nasıl Evet Dedirtir*, Çev. Akyoldaş, B. Han, T. Çetin, M. Kaplan, İ. İstanbul: Minerva Yayınları.
- Hesapçioğlu, M. (1997). Gerçek Fotoğrafı Bu Güne Kadar Hiçbir Yerde Yayınlanmamış Bir Efe: Çakıcalı Mehmet. *Tarih ve Medeniyet*. Sayı 34. s.49.
- Hobsbawm, E. J. (1997). *Eşkıyalar*, Çev. Orhan Akalın, Necdet Hasgöl, İstanbul: Avesta Yayınları.
- İnanoğlu, İ. (2004) *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Jenks, C. (2007). *Altkültür: Toplumsalın Parçalanışı*, Çev. Nihal Demirkol, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kemal, Y. (2009). *Çakırcalı Efe* (9.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kırklar, A. (2009). *Toplumsal Değişim ve Türk Sinemasında İstanbul İmgelemi*. Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

- Kızılçelik, S. ve Erjem Y. (1994). *Açıklamalı Sosyoloji Terimler Sözlüğü*, Ankara: Atilla Kitabevi.
- Madsen, R.P. (1973). *The Impact of Film: How Ideas Are Communicated Through Cinema and Television*, New York: Macmillan Publishing CI.
- Maigret, E. (2011). *Medya ve İletişim Sosyolojisi*. Çev: Halime Yücel. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Masdar, F. (2006). *Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: "Sevmek Zamanı"*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mirzaoğlu, G. (2000). *Zeybek Türküleri ve Dansları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı.
- Monaco, J. (2008). *Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı - Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası* (10.Baskı). Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Özönder, M. C. (1984). *"Kültür Bütünleşmesi ve Alt-Kültür Grupları Hakkında Düşünceler"*, Türk Kültür Araştırmaları, Yıl:22, Sayı:1/2, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü. s.135-136.
- Öztürk, O.M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Pezzella, M. (2001). *Sinemada Estetik*. Çev. Fisun Demir. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Platon (2001). *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyuboğlu ve M. Ali cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Poloma, M. M. (1993). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. Çev. Hayriye Erbaş Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Sak, H. (2001). Webergil "Karizmatik Otorite Tipolojisi" Çerçevesinde Özal ve Demokrasimiz. İhsan Sezal ve İhsan Dağı (Ed.), *Kim Bu Özal?*, İstanbul: Boyut Kitapları.

Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi* (2. bs). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Sezal, İ. (2002). *Sosyolojiye Giriş* Ankara: Martı Yayınevi.

(1981). *Sosyal Bilimlerde Temel Kavramlar*. Ankara: Birlik Yayınları.

Smith, P. (2005). *Kültürel Kuram*. çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu, İstanbul: Babil Yayınları.

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. USA: Blackwell Publishers.

Sun, Z.B. (1955). Milli Mücadelede Zeybekler. *Dün ve Bugün*, sayı:1. s.18-19.

Şakir, Z. (1991). Eski Efeler. Ed. Ersal Yavi. *Efeler*. Aydın: Aydın Valiliği İl Özel İdaresi Yayını.

Taçalan, N. (2007). *Ege 'de Kurtuluş Savaşı Başlarken*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Tanses, H. (1997). *Notalarıyla Zeybekler ve Ege-Akdeniz Türküleri*. İstanbul: Say Yayınları.

Tengiz, A. (Yönetmen). (1964). *Atçalı Kel Mehmet Efe* (Film). Aktunç Film.

Tietze, A. (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı*. Cilt 1. İstanbul: Simurg Yayıncılık.

Turan, Ş. (1994). *Türk Kültür Tarihi*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Türkoğlu, S. (1977). "Zeybek ve Efe Sözcükleri", *Türk Folklor Araştırmaları*, Cilt: 17, Sayı:334, Mayıs, ss.79-88.

Uçak, T.F. (Yönetmen). (1987). *Dokuz Dağın Efesi* (Film). İlker Film.

(Yönetmen). (1987). *Efeler Diyarı* (Film). İlker Film.

Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü*, Ankara: MEB Yayınları.

Ünal, G. T. (2010). Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği, Derleyen: Murat İri. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin yayınları.

Üsküp, Ş. (1988). *Hey Gidinin Efesi: Efe Öyküleri* İzmir: Hür Efe Matbaası.

Weber, M. (1978). *Economy and Society an Outline of Interpretive Sociology*, USA: University of California Press.

(2011). *Bürokrasi ve Otorite* Çev: H. Bahadır Akın Ankara: Adres Yayınları.

(1993). *Sosyoloji Yazıları* Çev: Taha Parla İstanbul: İletişim Yayınları.

Williams, R. (1993). *Kültür*, Çev. Suavi Aydın. Ankara: İmge Kitabevi .

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.

Yarar, C. (2010). *Bertolt Brecht'in Georgy Lucaks'ın Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Neliği*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yaren, Ö. (2010). *Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartışmalar*, Alternatif Politika, Cilt. 2, Sayı. 2, 106-125, Ekim.

Yavuz, B.G. (2006). *Zeybekler: Tarihçeleri, Özellikleri, Türküleri ve Ödemiş Zeybekleri*. İzmir: Atatürkçü Düşünce Derneği Ödemiş Şubesi Yayınları.

Yetkin, S. (2003). *Ege 'de Eşkıyalar* (3. Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Yılmaz, E. (2010). *Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği*. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Yaz Cilt:9 Sayı:33 s.347.

Zizek, S. (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

<http://www.mkutup.gov.tr/menu/80> Erişim: 14 Kasım 2011.

<http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim: 06.11.2011

<http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r14.html> Erişim: 01.11.2011

<http://www.telifhaklari.gov.tr/belge/1-26950/turk-filmleri-sozlugu.html> Erişim:
10.10.2010

<http://www.siue.edu/COSTUMES/PLATE110AX.HTML> Erişim: 06.11.2011

http://www.egeyorukleri.org/sayfa.php?sayfa_id=19 Erişim: 10.12.2010

<http://www.efe09.com> Erişim: 15.04.2011

<http://www.imdb.com/> Erişim: 15.04.2011

http://www.sinematurk.com/film_genel/2670/Cakircali-Mehmet-Efe Erişim: 15.04.2011

EK 1: TÜRK SİNEMASINDA EFE KONULU FİLMLER

EFE AŞKI

Yönetmen : Şadan Kamil

Senaryo : Aydın Arakon

Görüntü Yönetmeni : İlhan Arakon

Oyuncular : Orhon M. Arıburnu, Emine Engin, Nergiz Moğol, Vedat Karaokçu, Arif Yesari, Vedat Örfi Bengü

Yapımevi (şirket) : Atlas Film (Nazif Duru)

Konu : Af sonucunda dağdan düze inen bir efenin aşk ve macera öyküsü

ÇAKIRCALI MEHMET EFE

Yönetmen ve Senaryo : Faruk Kenç (Murat Sertoğlu'nun romanından)

Görüntü Yönetmeni : Enver Burçkin

Müzik : Şadi Yaver Ataman

Oyuncular : Bülent Ufuk, Gülistan Güzey, Vedat Karaokçu, Münevver Çoşkun, Sadri Alışık, Zeki Alpan, Mehmet Karaca, Kadir Savun, Salih Tozan

Yapımevi (şirket) : İstanbul ve And Film (Faruk Kenç, Turgut Demirağ)

Konu : Çakırcalı Mehmet Efe'nin çocukluğundan, vurulana kadar süre içinde geçen yaşam öyküsü.

EGE KAHRAMANLARI

Yönetmen : Nuri Akıncı

Senaryo : Nazım Özman

Görüntü Yönetmeni : Coni Kurteşoğlu

Oyuncular : Gül Batı, Faruk Ataçer, Ferhan Tanseli, Suna Ege, Müberra Soyurgal, Sevim Karmana, Fahrettin Ünal

Yapımevi (şirket) : Erkin Film (Faruk Ataçer)

Konu : İşgal ordularına karşı Türk çetelerine tek kuvvet, olarak birleştirmeye çalışan Karazade adlı bir kahramanın öyküsü

ÇAKIRCALI MEHMET EFENİN DEFİNESİ

Yönetmen ve Senaryo : Faruk Kenç

Görüntü Yönetmeni : Enver Burçkin

Müzik : Sadi Yaver Ataman

Oyuncular : Bülent Ufuk, Belgin Doruk, Vedat Karaokçu, Eşref Vural, Mahir Özerdem, Settar Körmükçü, Gülistan Güzey, Ayfer Feray, Kadir Savun, Zeki Alpan, Muazzez Arçay, Necdet İnce, Tamer Balcı, Dr. Alyanak, Necmi Büken, İsmail Torkay

Yapımevi (şirket) : İstanbul Film (Faruk Kenç)

Konu : Çakırcalı'nın öldükten sonra karısına ve köyün fakir halkına bıraktığı defineyi ele geçirmek isteyen kötü yürekli Hacı'nın öyküsü.

EFELERİN EFESİ

Yönetmen ve Senaryo : Şakir Sırmalı (Murat Sertoğlu'nun bir eserinden)

Görüntü Yönetmeni : Kriton İlyadis

Oyuncular : İhsan Evrim, Ayfer Feray, Eşref Vural, Atıf Kaptan, Hayri Esen, Kemal Ergüvenç, Hulusi Kentmen, Orhan Elmas, Nana Aslanoğlu, Vahi Öz, Aliye Rona, Rahmi Kafadar

Yapımevi (şirket) : Duru Film (Naci Duru)

Konu : Sevgilisi İrini'yi kaçırap öldürenlerden intikamını alan Osman Efenin öyküsü.

Notlar : Sansür Kurulu Osman Efe'nin ölüm sahnesinde bir spiker tarafında şu sözlerin söylenmesi şartıyla filmin gösterilmesine müsaade etti "Sırf aşk uğruna dağa çıktığı için Osman Efe'nin namı pek anılmaz. Çünkü gerçek efe, hak uğruna dağa çıkmış ve mücadele etmiştir. İstiklâl savaşımızda bütün gücüyle yardım eden adsız efelerimizi hürmetle anarız.

KARA EFE (Zeynebin Gözyaşları)

Yönetmen ve Senaryo : Muharrem Gürses (Gürses'in romanından)

Görüntü Yönetmeni : Aram Hugasiyan

Müzik : Sadi Işıl

Oyuncular : Ali Üstüntaş, Cihan Işık, Muharrem Gürses, İhsan Noyan, Muazzez Arçay, Renan Fosforoğlu, Leyla Nil, Münir Ceyhan, Mualla Fırat, Faik Çoşkun, Yıldız İzmirlı, Muzaffer Demir, Mürvet Sim

Yapımevi (şirket) : Reks Film (Vasil Anastas)

Konu : Çocukluk yılları birlikte geçen yiğit bir efeyle, Zeynep'in aşk öyküsü.

SARI ZEYBEK

Yönetmen ve Senaryo : Münir Hayri Egeli

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Oyuncular : Lütfi Güneri, Atıf Kaptan, Muhterem Nur, Feridun Çölgeçen, Toygar Belevi, Fikret Hakan, Tomris Oğuzalp, Ali Korkut, Ferda Ferdağ

Yapımevi (şirket) : Halk Film (Fuat Rutkay)

Konu : Osmanlılar döneminde geçen bir efe öyküsü.

YANIK EFE

Yönetmen : Semih Evin

Görüntü Yönetmeni : Orhan Çağman

Senaryo : Muharrem Gürses,

Oyuncular : Oya Sensev, Turgut Özatay, Şükran Suley, İhsan Torun, Cahit Gürkan, Muharrem Gürses

Yapımevi (şirket) : Vatan Film (İrfan Sabuncu)

Konu : Kötü bir kadın yüzünden cinayet işleyip dağa çıkan bir efenin öyküsü.

DOKUZ DAĞIN EFESİ

Yönetmen ve Senaryo : Metin Erksan

Görüntü Yönetmeni : Şevket Kıymaz

Müzik : Nedim Otyam

Oyuncular : Fikret Hakan, Serpil Gül, Kadir Savun, Erol Taş, Hayri Esen, Hayati Hamzaoğlu, Sadettin Erbil, Yılmaz Gruda, Osman Türkoğlu

Yapımevi (şirket) : Birsell Film (Özdemir Birsell)

Konu : Babasını öldüren Hasan çavuşun öcünü almak için dağa çıkan Çakıcı Mehmet efenin öyküsü.

Öyküler : "Dokuz Dağın Efesi", 1.Türk Film Festivali'nde (1959) "jüri özel armağanı" aldı.

PEÇELİ EFE

Yönetmen ve Senaryo : Faruk Kenç

Görüntü Yönetmeni : Turgut Ören

Oyuncular : Mahir Özerdem, Peri Han, Lale Oraloğlu, Erol Taş, Atıf Kaptan

Yapımevi (şirket) : Be-Ya Film (Nusret İkbal)

Konu : İntikam için erkek kıyafetine giren bir çiftlik sahibi kızının öyküsü.

DAĞLAR ŞAHİNİ YÖRÜK EFE

Yönetmen ve Senaryo : Muharrem Gürses

Görüntü Yönetmeni : Turgut Ören

Oyuncular : Eşref Kolçak, Nilüfer Aydan, Ahmet Tarık Tekçe, Şehrazat, Atilla Gürses

Yapımevi (Şirket) : Işık Film (Agop Fındıkyan)

Konu : İstiklâl Savaşı günlerinde geçen bir efenin kahramanlık öyküsü.

SEVDALI EFE

Yönetmen ve Senaryo : Nuri Akıncı

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Oyuncular : Efkan Efekan, Evrim Fer, Ahmet Tarık Tekçe, Senih Orkan, Salih Tozan

Yapımevi (şirket) : Pan Film (Nuri Akıncı)

Konu : Aşık bir efenin öyküsü.

DAĞLAR BULUTLU EFEM

Yönetmen ve Senaryo : Semih Evin (Rouben Mamoulian'ın "The Mark of zoro" (1940) isimli filminden)

Görüntü Yönetmeni : Orhan Çağman

Oyuncular : Eşref Kolçak, Evrim Fer, Hüseyin Baradan

Yapımevi (şirket) : Aktunç Film (Şevket Aktunç)

Konu : Dağa çıkan bir efenin intikam öyküsü.

HARMANDALI EFEM GELİYOR

Yönetmen ve Senaryo : Çetin Karamanbey

Görüntü Yönetmeni : Mengü Yeğın

Oyuncular : Önder Somer, Sevim Emre, Kadir Savun, Erol Taş, Hüseyin Baradan, Füsun Pekcan, Danyal Topatan

Yapımevi (şirket) : Aslan Film (Çetin Karamanbey)

Konu : Ege dolaylarında geçen bir efenin öyküsü.

HARMANDALI EFENİN İNTİKAMI

Yönetmen ve Senaryo : Çetin Karamanbey

Görüntü Yönetmeni : Mengü Yegin

Oyuncular : Önder Somer, Sevim Emre, Özcan Tekgül, Erol Taş, Kadir Savun, Hayati Hamzaoğlu

Yapımevi (şirket) : Aslan Film (Çetin Karamanbey)

Konu : İntikam peşinde koşan bir efenin aşk ve intikam öyküsü.

ATÇALI KEL MEMET

Yönetmen : Asaf Tengiz

Senaryo : İlhan Engin (Murat Sertoğlu'nun bir romanından)

Görüntü Yönetmeni : Fethi Mürenler

Oyuncular : Fikret Hakan, Tijen Par, Hayati Hamzaoğlu, Erol Taş

Yapımevi (şirket) : Aktunç Film (Şevket Aktunç)

ÇAPKIN EFE

Yönetmen ve Senaryo : Semih Evin

Görüntü Yönetmeni : Feridun Kete

Oyuncular : Fikret Hakan, Sema Özcan, Yıldırım Gencer

Yapımevi (şirket) : Roket Film (Semih Evin)

Konu : Bir efenin aşk öyküsü.

DAĞLARIN ASLANI

Yönetmen ve Senaryo : Yavuz Yalınkılıç

Görüntü Yönetmeni : Dinçer Önal

Oyuncular : Birol Soyurgal, Türkan Şoray, Yavuz Yalınkılıç

Yapımevi (şirket) : Sev-Ar Film (Yavuz Yalınkılıç)

Konu : Dağlara çıkan bir efenin öyküsü.

DAĞLAR BİZİMDİR

Yönetmen ve Senaryo : Nejat Saydam (Murat Sertoğlu'nun bir eserinden)

Görüntü Yönetmeni : Melih Serteser

Oyuncular : Tamer Yiğit, Tijen Par, Atıf Kaptan, Reha Yurdakul, Hüseyin Baradan, Talat Gözbak, Nuri Altınok

Yapımevi (şirket) : Acar Film (Murat Köseoğlu)

Konu : Yörük Efe'nin efsaneleşmiş serüven öyküsü.

KAMALI ZEYBEK

Yönetmen : Nuri Akıncı

Senaryo : Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Oyuncular : Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Ahmet Tarık Tekçe

Yapımevi (şirket) : Televizyon Film (Nuri Akıncı)

Konu : Ağanın oğluna kaçırdığı kıza sevdalanan bir efenin öyküsü.

KARA DAĞLI EFE

Yönetmen ve Senaryo : Nuri Akıncı

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Oyuncular : Tanju Gürsu, Serpil Gül, Muharrem Gürses, Özkan Yılmaz

Yapımevi (şirket) : Televizyon Film (Nuri Akıncı)

Konu : Babasını öldüren zaptiye kumandanının kızın kaçırılan bir efenin öyküsü.

HIZIR EFE

Yönetmen : Mehmet Aslan

Senaryo : Lütfi Ö. Akad

Görüntü Yönetmeni : Ali Uğur

Oyuncular : Fikret Hakan, Pervin Par, Tuncer Necmioğlu

Yapımevi (şirket) : Alfın Ticaret (Hamit Gürsoy)

Konu : "Mütegallibe"nin koruduğu Ömer Efendi'nin kıyımlarına dağlarda karşı koyup, sonra da düze inerek öcünü alan Hızır Efe'nin öyküsü.

İSLAMOĞLU

Yönetmen ve Senaryo : Kemal Kan

Görüntü Yönetmeni : Fethi Mürenler

Oyuncular : Eşref Kolçak, Selma Güneri, Kazım Kartal

Yapımevi (şirket) : Ozon Film (Necil Ozon)

Konu : Ağanın kızını seven bir efenin öyküsü.

KIR ATLI EFE

Yönetmen ve Senaryo : Nuri Akıncı

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Oyuncular : Ahmet Mekin, Tijen Par, Tunç Oral, Necdet Çağlar

Yapımevi (şirket) : Dadaş Film (Kadir Kesemen)

Konu : Çobana aşık olan, bir köylü kızın öyküsü.

EŞKİYA

Yönetmen : Hicri Akbaşı

Senaryo : Veli Akbaşı

Görüntü Yönetmeni : Mengü Yeğın

Oyuncular : Sibel Göksel, Tanju Korel, Ali Çağaloğlu

Yapımevi (şirket) : Altın Film (Uğur Terzioğlu)

Konu : Dağa çıkıp, kocasını ve oğlunu öldüren adamdan intikam alan bir kadının öyküsü.

İZMİRİN KAVAKLARI

Yönetmen : Sırrı Gültekin

Senaryo : Safa Önal

Görüntü Yönetmeni : Nedim Akanlar

Oyuncular : Ekrem Bora, Figen Say

Yapımevi (şirket) : Birsal Film (Özdemir Birsal)

Konu : Çavdarlı Murat Efenin öyküsü.

EFENİN İNTİKAMI

Yönetmen ve Senaryo : Yavuz Yalınkılıç

Görüntü Yönetmeni : Kaya Ererez

Oyuncular : Erol Taş, Nilüfer Aydan, Salih Güney, M.Ali Akpınar

Yapımevi (şirket) : Pesen Film (Nevzat Pesen)

KATIRCI YANI EFENİN DEFİNESİ

Yönetmen : Yavuz Yalınkılıç

Senaryo : Murat Sertoğlu

Görüntü Yönetmeni : Mükremin Şumlu

Oyuncular : Erol Taş, Nuran Aksoy, Mustafa Çetin, Ali Akpınar

Yapımevi (şirket) : Ömür Film (Nuri Akıncı)

Konu : Kayıp bir definenin öyküsü.

KAMALI ZEYBEK ÇAKIRCALIYA KARŞI

Yönetmen ve Senaryo : Nuri Akıncı

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Oyuncular : Tanju Korel, Tijen Par, Refik Kemal Arduman, Feridun Çölgeçen, Memduh Ünsal

Yapımevi (şirket) : Ömür Film (Nuri Akıncı)

Konu : İki efenin macerası.

KAMALI ZEYBEĞİN İNTİKAMI

Yönetmen ve Senaryo : Nuri Akıncı

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Oyuncular : Tanju Korel, Tijen Par, Oktay Gürsel, Feridun Çölgeçen

Yapımevi (şirket) : Ömür Film (Nuri Akıncı)

Konu : Babasının intikamını alan Kamalı'nın macerası.

KOZANOĞLU

Yönetmen : Atif Yılmaz

Senaryo : Ayşe Şasa

Görüntü Yönetmeni : Gani Turanlı

Oyuncular : Yılmaz Güney, Suna Keskin, Tuncer Necmioğlu, Hülya Duyar, Candan İsen, Cahit Irgat, İhsan Yüce, Danyal Topatan, Kani Kıpçak, Asım Nipton, Hasan Ceylan, Hakkı Haktan, Osman Türkoğlu

Yapımevi (şirket) : Dadaş Film (Kadir Kesemen)

Konu : Öldürülen babasının öcünü almak için dağa çıkıp, eşkiyalığın içyüzünü kavrayınca da bir siyaset oyununa kurban giderek, hayatını darağacında yitiren bir halk çocuğunun öyküsü.

KOCA DAĞLI

Yönetmen : Kemal Kan

Senaryo : Nilüfer Badur

Görüntü Yönetmeni : Fehmi Eryılmaz

Oyuncular : Eşref Kolçak, Muhterem Nur, Ali Şen

Yapımevi (şirket) : Ozon Film (Necil Ozon)

Konu : Bir efe öyküsü.

EŞKİYA CELLADI

Yönetmen ve Senaryo : Remzi Jöntürk

Görüntü Yönetmeni : Mahmut Demir

Oyuncular : Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Tülin Elgin, Tuncer Necmioğlu, Danyal Topatan, Aytan Sert

Yapımevi (şirket) : Dadaş Film (Kadir Kesemen)

Konu : Babasını öldüren ağadan intikamını alıp dağa çıkan bir ırgatın öyküsü.

KARTAL EFE

Yönetmen : Kayahan Arıkan

Senaryo : Kemalettin Çelme

Görüntü Yönetmeni : Yılmaz Ceylan

Oyuncular : Tunç Oral, Nurlan San, M.Ali Akpınar

Yapımevi (şirket) : Hakan Film (Kayahan Arıkan)

Konu : Bir efenin öyküsü.

EŞKİYA HALİL (Haydut)

Yönetmen ve Senaryo : Alp Zeki Heper

Görüntü Yönetmeni : Cengiz Tacer

Oyuncular : Cüneyt Arkın, Piraye Uzun, Erol Taş, Aliye Rona, Müjdat Gezen, Hasan Ceylan

Yapımevi (şirket) : Sinema Film (Alp Zeki Heper)

Konu : Düzene karşı çıkan hırçın bir köy delikanlısının öyküsü.

EFELERİN ÖCÜ

Yönetmen ve Senaryo : Cevat Okçugil

Görüntü Yönetmeni : Mehmet Özdemir

Oyuncular : Yılmaz Gündüz, Özkan Yılmaz, Gül Ayşe, Hüseyin Oylam, Talat Gözbak, Sadettin Düzgün

Yapımevi (şirket) : Özaltın Film

Konu : Öldürülen ana ve babasının intikamını alan bir efenin öyküsü.

SİNANOĞLU

Yönetmen ve Senaryo : Yavuz Yalınkılıç

Görüntü Yönetmeni : Kaya Ererez

Oyuncular : Yıldırım Gencer, Hülya Darcan, Erol Taş, Suha Doğan, Serap Olguner

Yapımevi (şirket) : ObjektifFilm (Yavuz Yalınkılıç)

Konu : Bir efenin öyküsü.

SİNANOĞLUNUN DÖNÜŞÜ

Yönetmen ve Senaryo : Yavuz Yalınkılıç

Görüntü Yönetmeni : Mükremin Şumlu

Oyuncular : Yıldırım Gencer, Hülya Darcan, Erol Taş, Hayati Hamzaoğlu, Suha Doğan, Orhan Aykanat

Yapımevi (şirket) : ObjektifFilm (Yavuz Yalınkılıç)

KAMALININ İNTİKAMI

Yönetmen ve Senaryo : Nuri Akıncı

Görüntü Yönetmeni : Mükrem Şumlu

Oyuncular : Aytekin Akkaya, Pınar Çelebi, Hayati Hamzaoğlu, Doğan Tamer, Recep Filiz, Tahsin Koray

Yapımevi (şirket) : Uğural Film (Alaettin Perveroğlu)

Konu : Kamalı Zeybek'in intikam öyküsü.

DAĞLAR KRALI

Yönetmen ve Senaryo : Yavuz Figenli

Görüntü Yönetmeni : Yılmaz Ceylan

Oyuncular : İrfan Atasoy, Tijen Doray, Süheyl Eğriboz, İhsan Gedik

Yapımevi (şirket) : Topkapı Film (Yaşar Tunalı)

Konu : Bir eşkiyanın öyküsü.

DAĞ KURDU (Renkli)

Yönetmen : Çetin İnanç

Senaryo : Erol Deniz

Görüntü Yönetmeni : Sertaç Karan

Oyuncular : Yılmaz Köksal, Nalan Çöl, Danyal Topatan, Atıf Kaptan, Kudret Karadağ, Kazım Kartal

Yapımevi (şirket) : Osmanlı Film (Mehmet Karahafız)

Konu : Bir eşkiyanın öyküsü.

DAĞ KANUNU (Renkli)

Yönetmen ve Senaryo : Yılmaz Atadeniz

Görüntü Yönetmeni : Ali Yaver

Oyuncular : Serdar Gökhan, Seyyal Taner, Yıldırım Gencer, Hüseyin Zan, Sırrı Elitaş, Ali Şen, Nesrin Nur

Yapımevi (şirket) : Özdoğan Film (Mehmet Bozdoğan)

Konu : Sadist ruhlu bir çiftlik sahibinin karısını kaçıran bir eşkiyanın öyküsü.

DAĞLAR KURBANI

Yönetmen ve Senaryo : Taner Oğuz

Görüntü Yönetmeni : Nihat Çifteoğlu

Oyuncular : Tanju Korel, Hülya Darcan, Zeki Tüney, İhsan Baysal, Sevda Nur, Sami Hazins

Yapımevi (şirket) : Metin Film (Işık Toraman)

Konu : Ağa zulmüne karşı çıkan bir eşkiyanın öyküsü.

EFELER DİYARI (35 mm)

Yönetmen ve Senaryo : Fikret Uçak

Görüntü Yönetmeni : Şener Işık

Oyuncular : Tanju Korel, Aytekin Akkaya, Selma Poyraz, Hayati Hamzaoğlu, Atilla Ergün, Kazım Kartal, Tarık Şimşek

Yapımevi (şirket) : İlker Film (Çetin Dağdelen)

Konu : Bir avuç efenin öyküsü.

DOKUZ DAĞIN EFESİ ÇAKIRCALI MEHMET EFE (35 mm)

Yönetmen ve Senaryo : Fikret Uçak

Görüntü Yönetmeni : Şener Işık

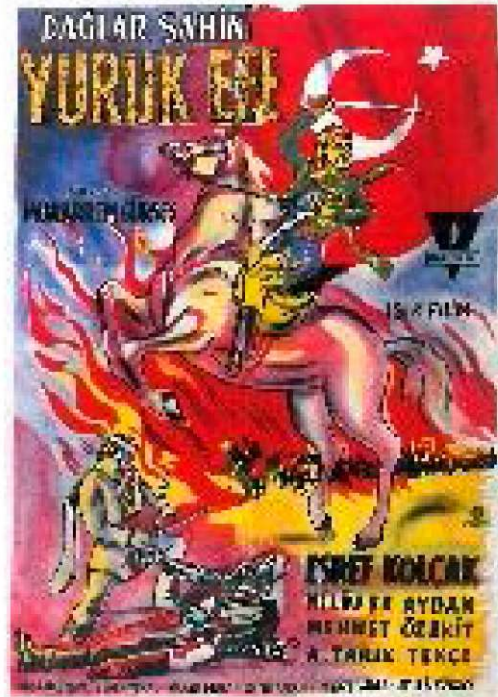
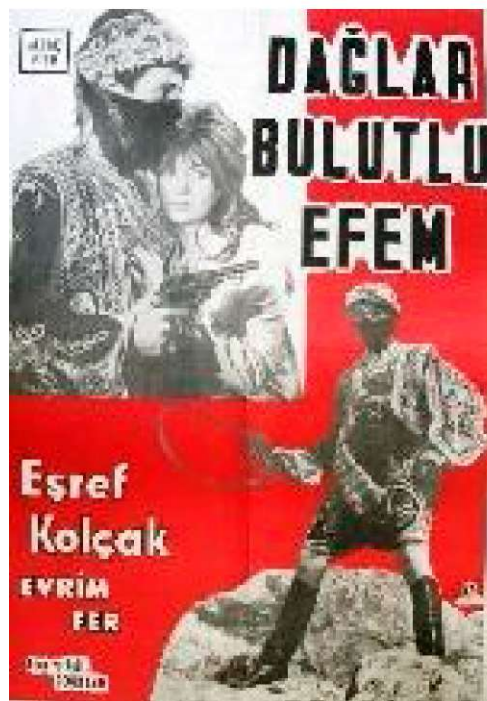
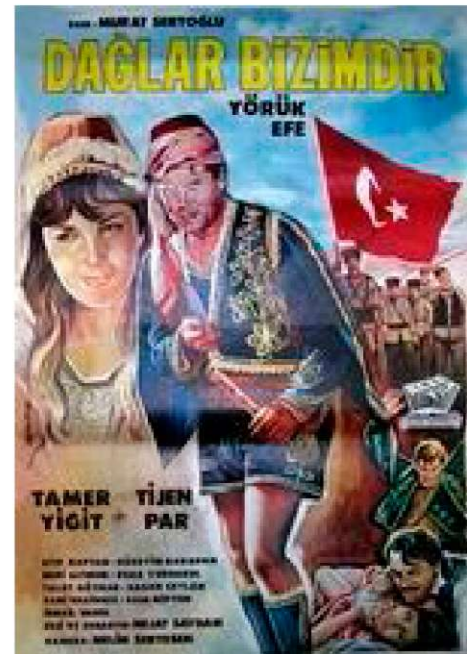
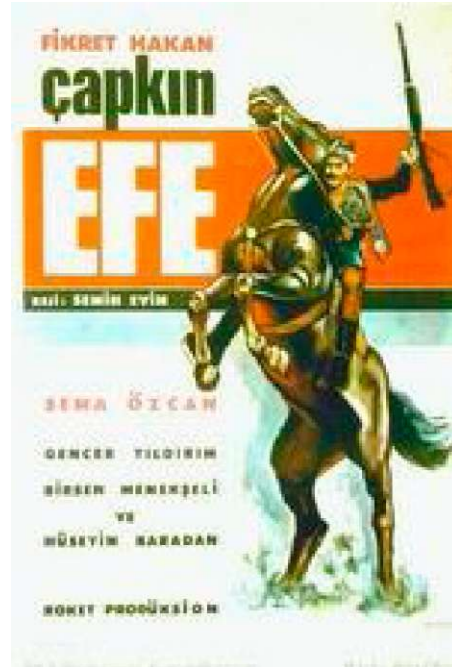
Oyuncular : Tanju Korel, Özlem Onursal, Hayati Hamzaoğlu, Eşref Kolçak, Kazım Kartal

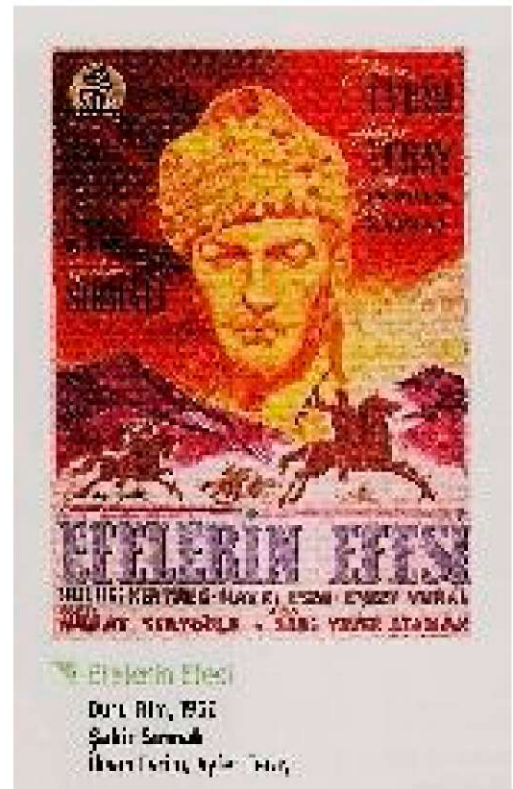
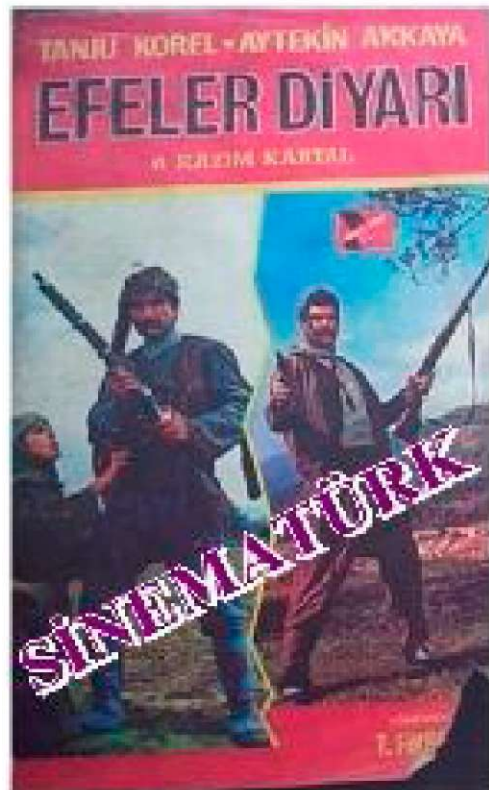
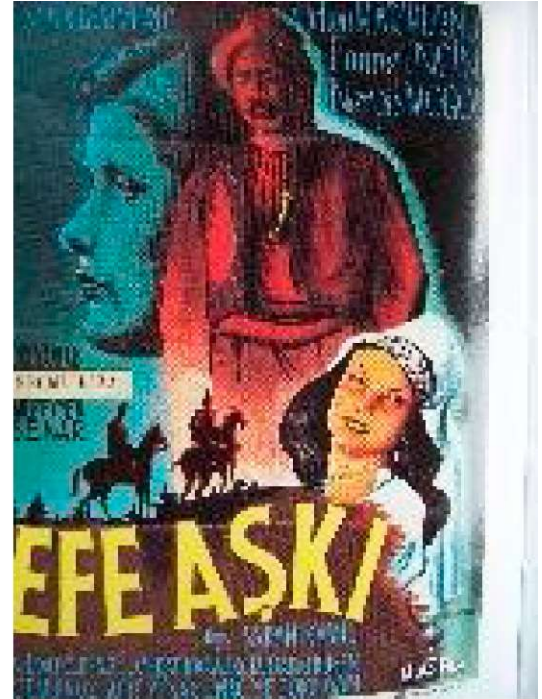
Yapımevi (şirket) : İlker Film (Çetin Dağdelen)

Konu : Dağa çıkan bir efenin öyküsü.

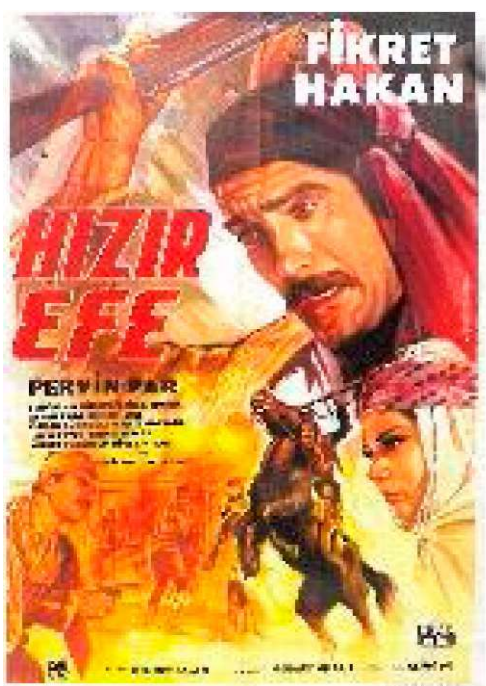
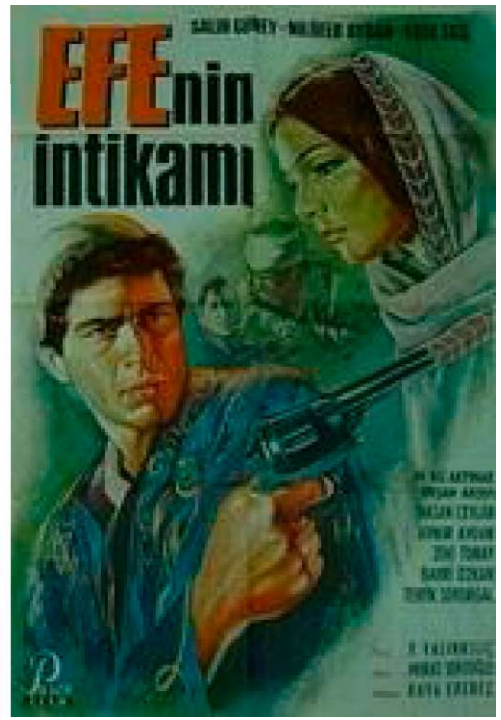
EK 2: EFE KONULU FİLM AFİŞLERİ





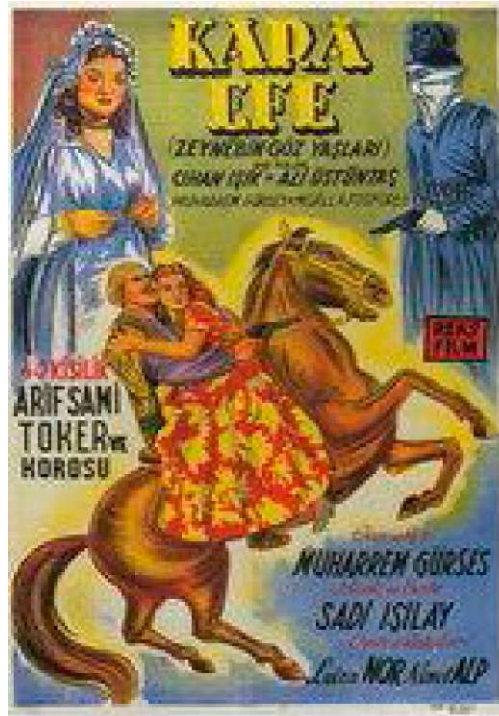
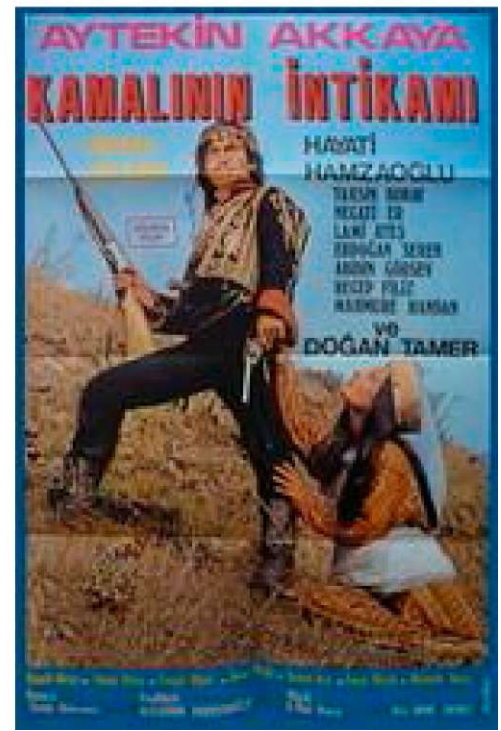
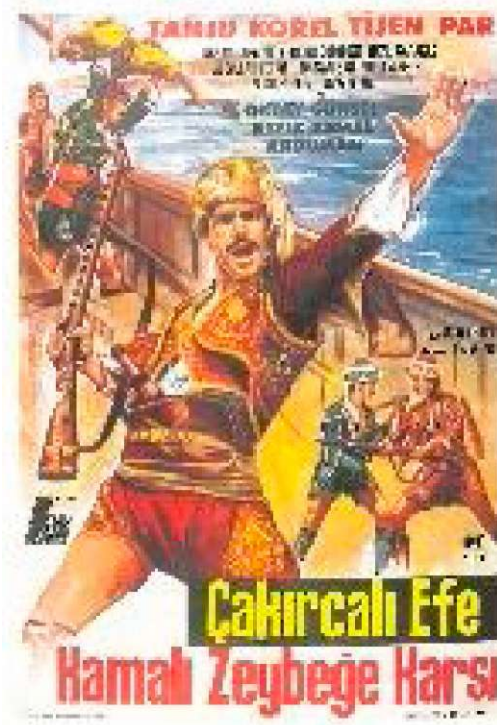


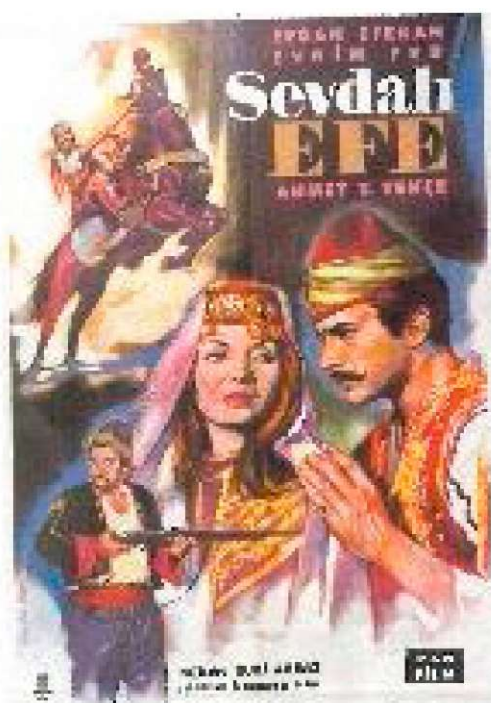
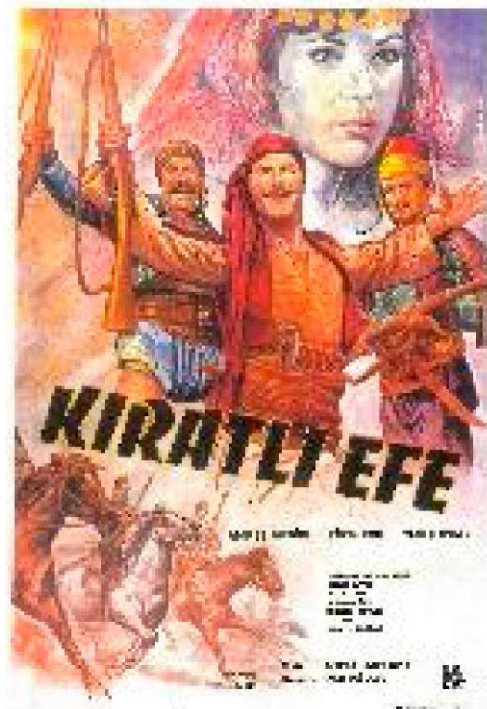
EFELEÖİNjfc1î



;! 5 ima n ^i^rFf ncbnluat fdrre
 K-îJi™ J'JüLırk. ieuf.İiyijij
 Alrırl TVİv TkI^T, MIİM
 HUT^ii L^çaror.
 Ahmet BLMbuiüü içİne^Lcr
 Y^hpİni^L; Tşm ALrı^ı
KAMALI ZEYBEK









Kaynak: 5555 Film Afişi, Türker İnanoğlu